This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

902.2
Gaz

THIS VOLUME
MAY NOT BE
PHOTOCOPIED

Digitized by Google

303273310M

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

TOME VINGTIÈME

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ASHMOLEAN MUSEUM
OXFORD
LIBRARY

Digitized by Google

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LA RENAISSANCE

ET LES TEMPS MODERNES.

VIII.

LIVRES MANUSCRITS ET IMPRIMÉS. RELIURES.

Quels voyages ce Musée rétrospectif nous fait faire! Au moment où nous avons dû interrompre

Digitized by Google

notre dernière promenade, les sophas et les fauteuils du temps de Louis XV préludaient, par de confuses rumeurs, au récit des romans d'autrefois. Nous allions savoir comment le chevalier se jeta aux pieds de la marquise, et comment la marquise le consola ; nous allions apprendre, ainsi que l'enseigne le poëte dans les *Chansons des rues et des bois*, comment

Deux sourires qui se rapprochent
Finissent par faire un baiser,

et il nous faut laisser là cette vignette à la Gravelot pour aller contempler d'autres images. Revenons, par un brusque écart, à cette grande heure où le quinzième siècle va finir et où le génie des arts exprime, avec une si tendre effusion de cœur, sa tristesse de quitter les anciens rivages, sa joie d'aborder au monde nouveau. Le moment était solennel : ceci n'avait pas encore tué cela; le livre manuscrit tenait tête au livre imprimé, et, comme une victime condamnée à périr, il se couvrait de fleurs, il faisait courir autour de ses pages les rinceaux charmants de l'arabesque folle, il revêtait d'or les fières majuscules, il mêlait à la gravité de ses lignes égales le caprice des rubriques éclatantes. Ne dirait-on pas que le manuscrit a voulu disparaître enveloppé dans son triomphe ?

Ce que lord Hertford a fait pour les meubles et M. de Rothschild pour les émaux, M. Ambroise-Firmin Didot l'a fait pour les livres. Il a envoyé au Musée rétrospectif d'inestimables trésors. Dans sa riche collection de manuscrits et d'imprimés, il a choisi les œuvres les plus précieuses, et, sans être bibliophile de profession, on peut en goûter la saveur. Parmi ces merveilles, notre curiosité se hâte tout d'abord vers un admirable petit livre d'Heures qui date des derniers jours du xve siècle. C'est, d'après toutes les apparences, un travail flamand, ou peut-être une production mixte où l'école de Tours aura ajouté ses élégants entourages. Les pages miniaturées de ce beau volume, celles qui représentent des figures et des sujets religieux, font tout de suite penser à Memling ou à un de ses voisins; c'est la même suavité de pinceau, le même éclat dans les colorations fraîches et brillantes, et, dans les expressions comme dans les types, la même grâce attendrie. Dans les autres pages, le texte est entouré d'une large bordure sur le fond neutre de laquelle sont semés des fruits, des fleurs, des insectes, dessinés à miracle et enluminés par la main la plus délicate et la plus naïvement savante. Cette ornementation, on le voit, est pareille, dans son principe, à celle dont Jean Poyet décorait, en 1497, les Heures d'Anne de Bretagne. Quel est

Digitized by Google

l'inventeur ici, quel est le copiste? Le même idéal ambiant a-t-il agi mystérieusement sur deux intelligences à la fois? Faut-il voir dans cette rencontre une marque nouvelle des affinités qui ont existé entre l'école de Tours et l'école de Bruges? On ne sait que penser; mais, en attendant, on admire.

Nous aurions dû, avant de parler de ce livre exquis, dire un mot d'une miniature attribuée à Jehan Fouquet, dont nos lecteurs trouveront ici la gravure. C'est une page détachée d'un manuscrit, peut-être des Heures d'Étienne Chevalier dont une publication récente a popularisé les élégances. On y voit, en un petit cadre, le Calvaire, avec le Christ en croix entre les deux larrons, et sur le premier plan, des soldats qui chevauchent revêtus de leurs armures dorées. Les fins détails du paysage, la délicatesse des têtes, le type des chevaux, la façon dont l'or est appliqué sur les armures que nous venons de citer rappellent en effet le grand enlumineur des Histoires de Josèphe. Toutefois je ne me prononce pas; je m'en rapporte, comme dit Brantôme, « à ceux qui ont battu ce chemin. »

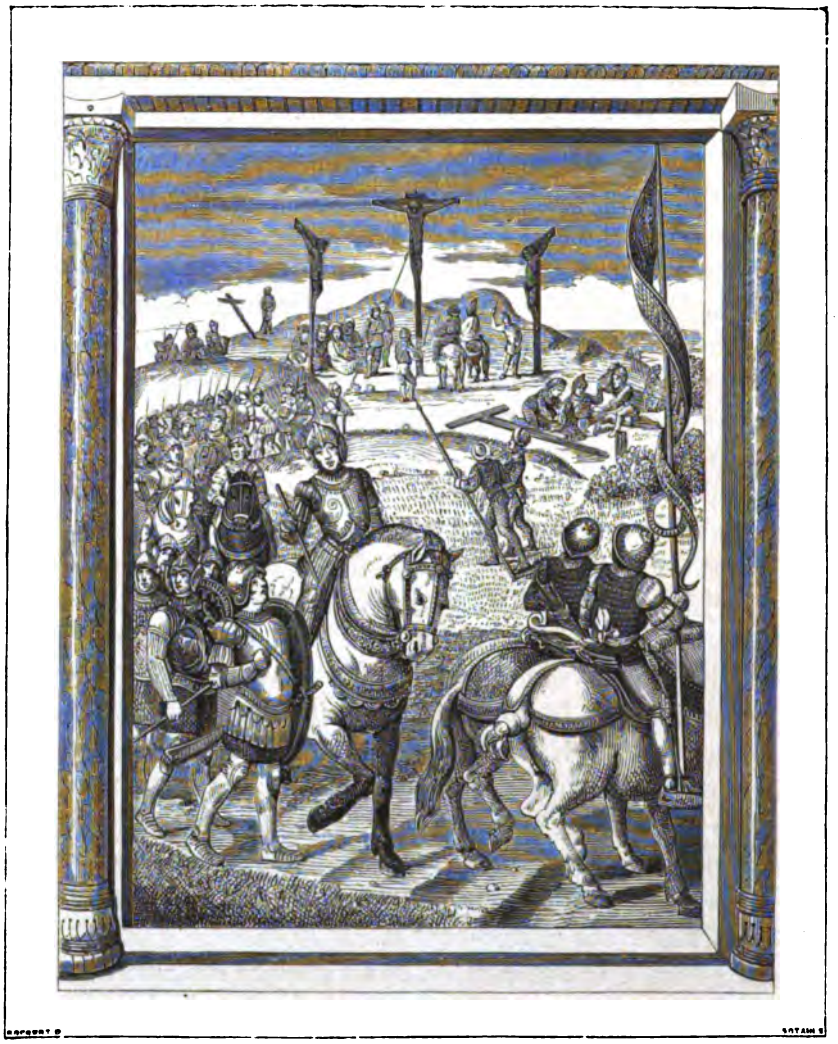
On peut rattacher à la forte école de Jehan Fouquet deux miniatures qui paraissent provenir d'un calendrier où chacun des mois de l'année était, comme nous dirions aujourd'hui, illustré par une vignette spéciale. Dans l'une de ces aquarelles, un jeune homme, assis au milieu d'un jardin, caresse d'un doigt distrait les cordes de sa guitare, pendant qu'une belle fille s'avance vers lui, les mains pleines de fleurs; c'est le mois d'avril : dans l'autre, qui sans doute représente novembre, des porchers ont conduit leur troupeau sous des chênes et font tomber les glands à coups de gaule. L'exécution ici est moins fine que chez Fouquet, mais la coloration est intense et vive. Ce qui surtout est important dans ces charmantes peintures, c'est le costume des personnages, l'accent de la vérité, le paysage. Quel monde que ces miniatures du XVe siècle! Toutes nos origines sont là.

C'est encore à un adhérent de Fouquet qu'on est autorisé à attribuer les enluminures des Heures de Marguerite de Rohan (collection de M. Didot). Comme dans beaucoup d'œuvres de ce genre, les ornements qui encadrent les pages sont mieux réussis que les figures; il y a dans les scènes religieuses du manuscrit que nous citons, des inhabiletés qui trahissent un maître de seconde main. Mais ces miniatures sont françaises, et ce qu'il est bon de noter en passant, c'est qu'elles peuvent être datées par à peu près : en effet, une page nous montre le portrait de Marguerite de Rohan en habit de veuve. Or, elle avait perdu son mari en 1468, et elle vécut jusqu'en 1496; c'est dans l'intervalle compris

Digitized by Google

entre ces deux dates que le manuscrit de M. Didot a été enluminé.

La seconde gravure qui accompagne ce chapitre reproduit une des miniatures du livre d'Heures du cardinal Sanguin, précieux volume qui



MINIATURE DE JEAN FOUQUET.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

appartient aussi à M. Didot. C'est le portrait de ce prélat qui, sous François Ier, joua un certain rôle dans l'Église, peut-être parce qu'il était parent de la duchesse d'Étampes. Antoine Sanguin fut évêque d'Orléans, archevêque de Toulouse, cardinal, et, de plus, grand aumônier de

Digitized by Google

PORTRAIT DU CARDINAL SANGUIN.

Miniature de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

Digitized by Google

France. Il était seigneur de Meudon. Comme tous les hommes de ce temps, il avait le culte des belles choses, et le livre d'Heures qu'il fit enluminer était un des trésors de sa « librairie. » C'est une œuvre italienne du commencement du XVIe siècle. Il suffit d'avoir étudié la grande miniature qui représente la *Salutation angélique*, pour reconnaître, dans le type de l'ange aux cheveux d'or, dans le visage de la Vierge aux yeux baissés, dans l'architecture de la galerie ouverte où s'accomplit le céleste message, un principe italien emprunté aux maîtres de 1500 à 1520. Il y a, au musée des Offices, deux *Salutations angéliques* de Lorenzo di Credi, que l'auteur de cette miniature a certainement connues. Ce manuscrit est un des plus remarquables parmi ceux qu'a prêtés M. Didot.

Nous regardons aussi comme un ouvrage italien un beau volume in-folio, qui appartient au même amateur, et dans lequel sont représentées, en couleurs singulièrement vives, toutes les scènes de la Passion. Les peintures de ce manuscrit, qui porte, comme celui que nous venons de décrire, les armoiries du cardinal Sanguin, datent du commencement du XVIe siècle : on peut les attribuer à un artiste qui, bien qu'inhabile dans le dessin des têtes et des extrémités, avait été ému par le style de Mantegna. Dans la grande page qui montre Jésus expirant sur la croix, la Vierge évanouie et le groupe des soldats jouant aux dés la robe du Christ sont manifestement empruntés à l'admirable tableau du Louvre. Les miniaturistes ont souvent pris leur bien où ils le trouvaient.

Les petites Heures d'Anne de Bretagne, — toujours à M. Didot, — nous ramènent à l'art français. Il a été parlé un peu partout de ce charmant volume, et je ne le cite ici que pour rappeler le passage des comptes de la reine qui mentionne le paiement fait, en 1497, à Jehan Riveron, « escripvain demourant à Tours, pour avoir escript à la main unes petites heures que ladicte Dame a faict faire à l'usaige de Rome. »

D'autres trésors s'ajoutent à ces trésors. Voici la relation aux enluminures naïves des funérailles de la bonne reine Anne, avec la « complaincte » de Bretagne, son hérault. La question de curiosité domine ici la question d'art, car il s'en faut de beaucoup que tous les miniaturistes aient été d'habiles gens. Voici d'autres livres encore, ou des pages arrachées à des manuscrits perdus, frais paysages où rit la verdure printanière, scènes de mœurs, costumes historiques, ornements qui ne signifient rien et qui sont charmants. Il y a, dans cet art de l'enluminure, que la peinture à l'huile commençait à remplacer déjà, un naïf sentiment de naturalisme et comme un rayonnement des Flandres.

Le département des imprimés est aussi très-riche dans les vitrines de

Digitized by Google

M. Didot. Faut-il signaler l'admirable exemplaire des *Aventures du chevalier Tewrdannks*, exécuté à Nuremberg en 1517, et dont le vélin s'enrichit à chaque page de bois farouches, mystérieux, superbement tudesques? Faut-il parler du magnifique et rarissime livre de prières de Maximilien Ier, dont on ne connaît que quatre exemplaires? Geoffroy Tory est là avec l'un de ses chefs-d'œuvre, les Heures de 1542; et il est aussi, comme on a raison de le croire, dans les Heures de Simon de Colines (1543), dont les entourages sont faits de ces ornements légers que ce grand libraire, que ce charmant artiste prodiguait d'une main savante au bord des pages de ses livres. — A côté est un autre rare volume, la *Métamorphose* de Jean de Tournes, imprimée à Lyon en 1557, et tout ornée de fines gravures de celui qu'on appelle le Petit-Bernard. Ces œuvres demeureront à jamais l'honneur de la librairie française.

Le XVIIe siècle peut aussi revendiquer quelques curiosités bibliographiques : les plus intéressantes sont les manuscrits de ce Jarry qui, pendant la jeunesse de Louis XIV, se fit une si grande réputation de calligraphe. Nicolas Jarry est trop connu pour qu'il soit besoin de le célébrer ici. M. Didot possède de sa main un précieux petit volume, les *Prières du Chevalier*, et M. Dutuit expose un de ses chefs-d'œuvres, l'*Adonis*, de Lafontaine. Le livre est enrichi de grands dessins de F. Chauveau; ce n'est pas là ce qu'il y faut admirer; le talent de Jarry en a fait tous les frais; toutes les écritures et notamment l'imitation de la lettre moulée étaient familières à ce maître en calligraphie : à la fin de la dernière page se lit l'inscription suivante : *N. Jarry; Paris, scribebat* 1658. *L'Adonis* donne raison à Tallemant des Réaux : Jarry avait, comme il le dit si bien « le plus beau caractère. »

Que si nous passions du contenu au contenant, nous aurions à nous extasier sur les reliures dont tant d'artistes habiles et malheureusement si peu connus ont habillé tous ces beaux livres. Il y aurait là matière à une longue étude : mais elle n'aurait pas pour nos lecteurs l'attrait de l'imprévu : M. Édouard Fournier a déjà raconté dans la *Gazette des Beaux-Arts* l'histoire de la reliure; je ne peux pas décemment recopier ses articles et me tailler un pourpoint dans son manteau. Je me bornerai donc à citer quelques pièces capitales et à entourer d'un texte inoffensif les gravures qui égaient ce chapitre.

Parmi les livres reliés sous le règne de François Ier, il en est deux qui appartiennent à M. Didot, et qu'il convient de mentionner d'abord : l'un est un *Plutarque* qui porte la parlante armoirie de Marguerite de Valois; c'est-à-dire un semis de marguerites d'or, symétriquement

Digitized by Google

incrustées dans le maroquin. L'autre est une traduction manuscrite de l'*Iliade* par Salel, le compatriote de Marot. Le *Dictionnaire historique* rédigé en 1779 par « une société de gens de lettres » prétend que Salel est du nombre « de ces poëtes qui doivent être rongés des vers dans les bibliothèques. » Nous demandons grâce pour ce volume qui a appartenu à François Ier, et qui est superbe. Le cuir verdâtre dont il est revêtu est décoré de fleurs de lis d'or, qui, disposées en diagonale, alternent avec une rangée d'F imprimées sans couleur et en creux dans le maroquin. Rien de plus simple et, on dirait volontiers, de plus austère. Rosso sans doute n'était pas encore venu.

Geoffroy Tory était, au temps de François Ier, le libraire idéal et complet, car il ne se contentait pas d'imprimer et d'illustrer un livre, il le reliait lui-même. Il n'y a rien là qui doive surprendre, puisque, à l'origine, les deux industries n'en faisaient qu'une et que ce n'est qu'en 1689 que la corporation des relieurs, séparée de celle des libraires, obtint des statuts particuliers. Parmi les reliures de Geoffroy Tory, nous reproduisons la couverture d'un livre d'Heures (1531) qui fait partie de la collection de M. Didot. On remarquera, au milieu des ornements légers qui courent sur les plats du volume, le vase largement ébréché ou le *Pot cassé* qui servait d'enseigne à la boutique de Geoffroy et qui était devenu comme son armoirie.

Il y a dans cette reliure, et quelquefois aussi dans celles dont François Ier fit recouvrir ses livres, une imitation plus ou moins avouée du style italien. Le même principe se retrouve, mais, bien autrement accusé, dans les reliures du receveur général des finances Jean Grolier. Il ne faut pas oublier que dès 1512 Grolier était trésorier du roi à Milan, et que c'est là qu'il prit le goût des beaux livres. Il mourut à Paris en 1565, ayant conservé pour les imprimeurs et pour les relieurs italiens le culte qu'il leur avait voué dans sa jeunesse. Certes il fit habiller à Paris bien des volumes, mais les ouvriers français qu'il employa durent se conformer au type qu'il préférait. De là cette ornementation élégante et virile, ces incrustations noires, brunes ou blanches, ces arabesques à relief monochrôme qui jouent sur le plat de ses volumes autour de la devise fraternelle *Jo. Grolerii et amicorum*. Nous donnons ici la reliure de son exemplaire des *Adages* d'Érasme. Cette reliure, qui appartient à M. Dutuit, peut être considérée comme un type caractéristique du goût de Jean Grolier.

Il faut dater de la même époque la couverture de la relation latine de l'entrée de Philippe II à Anvers, où l'on remarque, avec la devise de Grolier, le triple croissant qui appartenait à Henri II aussi bien qu'à

Digitized by Google

RELIURE DE GEOFFROY TORY.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

Digitized by Google

RELIURE DE GROLIER.

Collection de M Dutuit.

Digitized by Google

la « belle veuve qu'il servoit. » Cette singularité, que nous ne nous chargeons pas d'expliquer, nous a paru devoir être signalée. Nous reproduisons, en raison de sa parfaite élégance, la reliure d'un livre qui a également été exposé par M. le marquis de Ganay, et que décorent l'H couronnée et les trois croissants réunis. On sait que Henri II était le pourvoyeur ordinaire de la librairie de Diane de Poitiers. Sitôt qu'il possédait un beau volume, il se hâtait de le donner à sa maîtresse; elle acceptait tout, et c'est pour cela, sans doute, qu'on retrouva au château d'Anet, après sa mort, bien des livres qui faisaient une étrange figure dans la bibliothèque d'une femme.

Une ornementation analogue, composée d'incrustations polychrômes, décore un beau manuscrit, qui appartient à M. Léon Techener, et qui paraît avoir été exécuté pour Henri II et son associée. Nous croyons que ce mélange des cuirs de coloration diverse était une mode heureuse, et que les relieurs français y ont renoncé trop vite.

Ce principe italien, que nous constatons dans les reliures de Grolier et de Henri II, céda la place à un style nouveau, quand la Renaissance eut achevé son évolution. Avec le XVIIe siècle commence un art différent, et bientôt les relieurs français vont paraître si habiles qu'ils seront les premiers de l'Europe. Il convient cependant de citer, pour la période correspondante au règne de Louis XIII, les reliures italiennes que faisait exécuter — à Rome sans doute — le Génois Demetrio Canevari, qui fut médecin d'Urbain VIII. Ces livres sont reconnaissables, ainsi que l'a dit M. Édouard Fournier, « au médaillon placé sur leurs plats dont le sujet invariable est Apollon conduisant son char sur les flots de la mer, le tout en relief: Apollon peint en or, la mer en argent, le char en couleur. » Nous avons à l'exposition un de ces volumes dans la vitrine de M. Didot: c'est le livre *De Stellis*, par Hygin; nous en reproduisons la reliure. Bien qu'elle date d'une époque où une fantaisie maladive alourdissait déjà l'art en décadence, elle prouve que Canevari avait à son service des ouvriers qui se souvenaient encore des élégances du XVIe siècle.

Le goût français et sa grâce régulière s'affirment dans les ouvrages du relieur d'Anne d'Autriche, le fameux Le Gascon. — La période glorieuse de son talent est précisée par ce fait, qu'il relia, en 1632, *la Guirlande de Julie*, que M. de Montausier offrit à Mlle de Rambouillet, le 1er janvier de l'année suivante. C'était, on le sait, un manuscrit de Jarry. Les deux artistes associèrent aussi leur talent dans l'exécution d'un volume de prières qui a appartenu à Habert de Montmort et qui portait la date de 1641. Nos lecteurs retrouveront dans la *Gazette* (tome XV, page 470) la reproduction de la reliure dont Le Gascon avait

Digitized by Google

RELIURE DE HENRI II.

Collection de M. le marquis de Ganay.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

RELIURE DE CANEVARI.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

Digitized by Google

orné le *Martial* de ce savant bibliophile. M. Didot expose l'*Ausone*, qui a aussi appartenu à Habert de Montmort: la couverture en est décorée du même monogramme et d'un dessin pareil. Le talent du maître y est nettement caractérisé. On ignore à quelle époque mourut Le Gascon; mais lorsque je le vois en si constante relation avec Jarry, je suis tenté de lui attribuer la reliure de l'*Adonis*, de M. Dutuit, dont il a été question tout à l'heure. Ce livre est, il est vrai, de 1658, et c'est peut-être allonger démesurément la vie de l'ingénieux artiste. Cette reliure est cependant dans sa manière: Le Gascon excellait à semer sur le maroquin rouge les fines imitations de dentelle et les pointillés d'or.

Nous ne pousserons pas plus loin cette étude qui, aussi bien, a déjà été faite, et qui, tant qu'un dépouillement systématique des archives de l'ancienne corporation des libraires et des relieurs n'aura pas été entrepris, est condamnée à demeurer insuffisante. Nous avons d'ailleurs des raisons de croire que la lumière ne se fera pas complétement sur l'histoire de la reliure, les ouvriers de ce grand art ayant ordinairement négligé d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages. Grolier a, pendant plus de cinquante ans, fait relier des livres, et l'on ne connaît pas, on ne connaîtra jamais sans doute les artistes qu'il employait. Pour cet art et pour bien d'autres, qui nous touchent de si près, il est des choses qu'il faut se résigner à ignorer toujours. Rabelais nous a donné, dans la maxime que nous citions l'autre jour, le fier conseil de tout apprendre et de tout savoir : remercions-le de cette grande leçon; mais son héros était formidable dans ses illusions comme dans ses appétits, et lorsqu'il écrit à Pantagruel : « Que rien ne te soit incongneu, » ne vous semble-t-il pas que le bon père en parle un peu à son aise?

IX.

MINIATURES. — ÉVENTAILS. — VERNIS DE MARTIN.

Dans une exposition comme celle dont nous rendons compte, il n'y a pas de place pour la peinture. Ce grand art n'est pas de ceux qui consentent à jouer un rôle de comparse : il est chef d'emploi, et comme il lui faut peu de voisins et beaucoup de lumière, il a dû se réserver pour une autre fête, où il pourra parler seul à des juges moins distraits par les spectacles d'alentour.

Nous n'avons donc point de tableaux au musée des Champs-Élysées, mais seulement quelques panneaux décoratifs, des gouaches provenant

Digitized by Google

de manuscrits perdus et un certain nombre de portraits et de miniatures qui complètent l'ornementation des tabatières et des boîtes à pastilles. Examinons rapidement ces œuvres inégalement curieuses.

M. Double a envoyé une brillante esquisse attribuée à Fragonard, et qui aurait, dit-on, servi de modèle pour le plafond d'un des appartements de Bellevue. On a cru même y reconnaître, sous la forme d'une allégorie souvent renouvelée, la triomphante entrée de Mme de Pompadour dans l'Olympe. Bien que Fragonard soit d'ordinaire plus petillant et plus enflammé, l'attribution n'a rien qui nous contrarie absolument, car cette peinture est charmante dans la fine harmonie de ses tons roses et de ses gris bleuâtres; mais nos informations nous permettent de dire, d'une part, qu'il n'y avait pas à Bellevue de plafond représentant de sujets pareils, et, d'autre part, que nous ne reconnaissons pas la marquise dans la blonde mortelle à qui Mercure ouvre les célestes avenues. D'ailleurs, les peintres étaient, en ce temps-là, aussi flatteurs que les poëtes, et ils ont accordé à plus d'une les honneurs de l'Olympe. Parmi celles qui régnaient alors par la grâce et le sourire, quelle est celle qui n'a pas été divinisée? Le ciel, sous Louis XV, était plein de ces âmes légères.

Mais, puisque la peinture à l'huile existe à peine à l'exposition rétrospective, arrêtons-nous de préférence devant deux aquarelles du XVIe siècle, que nos lecteurs ne sont pas sans avoir remarquées dans la vitrine de M. le marquis de Mornay. Ce sont des miniatures sur vélin, qui représentent des chevaux blancs, magnifiques bêtes « en bon poinct, » à l'encolure robuste, au profil un peu busqué, comme on les aimait alors, car depuis trois cents ans l'idéal a beaucoup changé en matière de chevaux, et il est manifeste que le blanc attelage de M. de Mornay paraîtrait lourd à côté des animaux diaphanes qui triomphent à Chantilly. Un des chevaux est tenu en laisse par un jeune page très-richement vêtu d'un costume du temps de Charles IX. L'exécution est fine, précise, admirablement étudiée et patiente. Sans pouvoir nous faire à cet égard une certitude absolue, nous croyons, en raison des affinités qui existent entre ces deux aquarelles et le portrait équestre de François Ier au musée des Offices, que ces charmantes peintures sont l'œuvre d'une main française, et qu'on peut les attribuer à un adhérent de François Clouet.

Il y a à l'Exposition de superbes émaux de Petitot : il est inutile, je crois, de signaler l'exquise finesse de ces bijoux. Les plus beaux décorent des tabatières dans les vitrines de M. le duc de Mouchy, de MM. Germeau, Double et Delahante, et la plupart de ces portraits représentent Louis XIV. Petitot avait pour collaborateur son beau-frère, Jacques Bordier; mais, ainsi que l'a justement remarqué Mariette, il semble avoir

Digitized by Google

peint à lui seul quelques-uns de ses émaux, et ce sont les meilleurs. Il a passé une notable partie de sa vie à peindre le roi, car Louis XIV aimait à donner son portrait aux ambassadeurs étrangers. Les longs services de l'artiste protestant ne le protégèrent cependant pas contre les fureurs des orthodoxes. Quelle pitié de songer qu'un roi de France a fait emprisonner au Fort-l'Évêque, comme un malfaiteur, ce vieillard de quatre-vingts ans, le dernier maître de l'émaillerie!

M. de Mouchy a exposé une peinture sur porcelaine qui représente Louis XV à cheval dans un paysage. Au bas de ce portrait, d'un ton fade et d'une exécution un peu molle, figure le nom d'Oudry, avec la date 1729. Il ne faut pas s'y tromper : les biographes du maître ne disent pas qu'il ait peint sur porcelaine; on ne doit vraisemblablement voir dans ce médaillon qu'une reproduction, par un artiste timide, du portrait de Louis XV, qu'Oudry avait esquissé en cette même année 1729, et qu'il fit figurer dans sa belle *Chasse au cerf* du musée de Toulouse.

Ce portrait, de dimensions restreintes, nous conduit aux miniatures, qui sont nombreuses à l'Exposition, mais pas assez cependant pour permettre de résumer l'histoire d'un art où la France a fait paraître tant d'esprit. Ce travail, nous l'avons tenté autrefois, et il serait surabondant de raconter deux fois les mêmes choses. Nous ne retrouvons d'ailleurs au musée rétrospectif que quelques-uns des miniaturistes du XVIIIe siècle. Cependant, en prenant les productions de ce petit art à la fin du règne de Louis XIV, nous rencontrons d'abord, dans la riche collection de M. Spitzer, une *Chaste Susanne*, de Klingstedt, qui peut passer pour une de ses meilleures peintures. Klingstedt s'est compromis, aux yeux des gens chastes, par quelques compositions un peu déshabillées; mais ici, il n'a pas dépassé les bornes permises, et il y a, sinon beaucoup d'élégance dans les types, du moins une certaine finesse de pinceau dans cette peinture, qui, comme à l'ordinaire, fait jouer sur un fond teinté d'encre de Chine des figures aux carnations légèrement rosées. Le malheur de Klingstedt, sa calamité éternelle, c'est qu'au temps où la critique était faite par des gens d'esprit qui ne connaissaient pas du tout les questions d'art, il s'était laissé appeler le « Raphaël des tabatières. » Nous ne pardonnerons jamais à Klingstedt l'insolence de ce surnom.

Jean-Baptiste Massé, qui entra à l'Académie en qualité de graveur, mais qui fut surtout miniaturiste, est un artiste autrement sérieux. Lorsqu'on lit sa biographie, — dans le *Nécrologe* de 1768 et ailleurs, — on voit qu'il a dû peindre un assez grand nombre de miniatures; d'où vient qu'il s'en rencontre si rarement chez les amateurs? Notre ami M. Taigny possède de Massé un charmant portrait de Natoire. C'est pour

Digitized by Google

nous le type qui doit servir désormais à reconnaître les peintures de ce maître délicat. Malgré la rareté de ses miniatures, nous en avons retrouvé une dans le salon du prince Czartoryski : c'est un portrait du roi Stanislas, travail exact et sûr, d'un modelé attentif et d'une fine couleur dans les chairs et dans les détails du costume. J. B. Massé avait une qualité précieuse sous Louis XV et précieuse toujours : il dessinait bien.

Il a existé en même temps que Massé, entre 1740 et 1760, un miniaturiste très-savant, qui ne signait pas ses œuvres, et qui, dans son art spécial, est aussi distingué, aussi sérieux que l'était Tocqué dans ses excellentes peintures. M. Dablin, chez qui il faisait si bon d'étudier l'histoire de la miniature française, possédait de ce maître, que nous ne savons pas nommer, de charmantes boîtes à portraits. C'étaient des boîtes rectangulaires, où souriaient, dans le frou-frou de leur toilette chatoyante, les plus jolies femmes de la cour de Louis XV. Le style de ce peintre inconnu est un peu celui de Massé, avec plus d'esprit, plus de brio dans l'allure. Nous ne le retrouvons pas à l'Exposition, mais nous devons signaler dans la vitrine de M. de Mouchy une charmante peinture qui rappelle la manière de ce rare miniaturiste. C'est un portrait de la duchesse de Choiseul, assise, vêtue de rouge, et jouant avec un petit chien blanc à la fourrure soyeuse. Pas de nom d'artiste à indiquer pour cette fine peinture. Du reste, toutes les miniatures exposées par M. de Mouchy sont précieusement choisies. C'est un regret pour nous de n'en pas reconnaître les auteurs. Nous éprouvons, chez M. Spitzer, le même plaisir et le même ennui.

Nous croyons pouvoir dater des dernières années du règne de Louis XV une délicieuse boîte à portrait qui appartient à M. André, et qui, dès le premier jour, nous a charmé en nous inquiétant. Cette boîte, que recouvre un vernis d'un ton gris-vert d'une extrême délicatesse, est décorée d'un médaillon qui représente une très-jeune fille fraîche et rose comme une fleur. Cette peinture est un peu du temps de la *Cruche cassée;* mais, par la netteté du dessin, elle va bien plus loin que Greuze, qui, avec son amour pour les tons lilas, n'a pas non plus cet éclat de coloris et ces lumières rosées. Ajoutons que l'auteur de ce portrait tenait encore pour les anciennes méthodes, et cherchait patiemment le détail du modelé à l'heure où Hall allait entraîner l'art dans des voies plus larges et plus libres.

Hall, — le « Van-Dyck de la miniature, » disait le critique Desboulmiers, — est un des maîtres qu'on peut étudier le mieux au musée rétrospectif. Alors même que nous ne le saurions pas par les textes, ses œuvres seraient là pour nous dire qu'il fut véritablement un novateur. Parmi les

Digitized by Google

miniaturistes à la mode à la fin du règne de Louis XV, beaucoup exagéraient le fini et laissaient s'évaporer l'inspiration dans les recherches excessives d'une exécution trop minutieuse. Hall, qui venait du Nord, et qui certainement avait traversé les Flandres, entra dans la miniature avec une sorte de furie. La gouache, — qui est la fresque en petit, — convenait à son audace; il préféra donc ce procédé à tous les autres, et il fit de la grande décoration sur des couvercles de tabatières. Il abonde en traits hardis, en caprices heureux, et sa touche est véritablement celle d'un maître. Les deux portraits de femmes exposés par M. Daru, celui de Mme Saint-Aubin dans le rôle de *Babet* (collection de M. Double), d'autres encore, disent assez haut avec quelle liberté hautaine Hall maniait le pinceau du miniaturiste. Son coloris est vif, neuf, plein de ragoût; ses carnations ont la vie et la santé; les costumes, ceux des femmes surtout, sont étincelants de fantaisie et d'esprit. Et cependant les fonds de paysage sur lesquels se détachent ses figures sont peut-être trop chamarrés de tons violents, trop fouettés de touches exubérantes et insoucieuses des formes qu'elles ont la prétention de représenter. Des fonds plus calmes feraient bien mieux valoir, dans les miniatures de Hall, les charmants visages d'un rose pâle et les beautés savoureuses de ses bergères et de ses princesses. Voilà l'objection. Mais, comme le dit si bien le héros légendaire de la cour d'assises, on n'est pas parfait.

Le défaut de Hall semble avoir fait réfléchir Fragonard. Il a tellement peur, l'habile homme, de nuire, par des fonds compliqués, à l'éclat de ses figures d'enfants et de jeunes filles, qu'il ne fait plus de fonds du tout. Il étend sur l'ivoire un léger frottis, une vapeur fluide, un rien, et c'est sur cet horizon un peu chimérique qu'il détache les têtes souriantes de ses modèles, faisant doucement jouer les roses tendres sur les gris-perle et l'or des tons blonds sur l'argent des tons blancs. Les deux miniatures exposées par M. Didier sont la gageure triomphante d'un artiste qui décrète hardiment la suppression de l'ombre, et qui parvient à modeler dans la pleine lumière. Ce sont des têtes d'enfants, peu faites, rêvées plutôt que peintes, frais visages rieurs où tout est rose et blond, sauf les yeux, qui s'agrandissent et brillent comme des diamants noirs au milieu de ces pâleurs dorées. La suavité d'une exécution légère ajoute ici sa morbidesse au charme des colorations. Ces miniatures de Fragonard, traitées en dehors des prescriptions de l'art régulier, et, à vrai dire, si peu dessinées, ressemblent moins à des figures humaines qu'à des fleurs.

Il aurait été intéressant de pouvoir comparer à ces fantaisies du bon *Frago* les miniatures de son contemporain Richard Cosway. Mais nous n'avons de l'artiste anglais, au musée rétrospectif, qu'une tête de femme

Digitized by Google

à peine ébauchée, avec de blondes carnations à la Lawrence, et des bleus vifs dont quelques glacis auraient aisément atténué l'éclat. (Collection de M. de Monbrison.) Ce projet de miniature ne suffit pas pour juger un peintre qui, en faisant une large part au caprice, a su pourtant représenter si bien cette fleur d'aristocratie qui brille sur le teint lumineux des jeunes Anglaises.

Mais ces qualités, où semble se mêler je ne sais quel élément chimérique, ne sont pas tout à fait dans le goût de la France. Ces créations sont éclairées d'un rayon trop étrange : ce que nous aimons avant tout, c'est la vérité dite avec esprit, le détail s'égayant et brodant sur un fond réel. Van Blarenberghe, qui est un des virtuoses de la touche, a partagé, sous Louis XVI, le succès de Hall. On ne l'estime guère moins aujourd'hui, et nous avons vu, à la vente de M. Demidoff, en 1863, qu'une tabatière enrichie d'une scène de Van Blarenberghe vaut, en moyenne, de sept à onze mille francs. Ce sont de beaux prix. Il n'y a pas longtemps qu'on sait quelque chose de positif sur le mieux payé de nos miniaturistes ; et, comme les dates qui le concernent ne sont pas encore entrées dans la circulation, je rappellerai, usant ici des découvertes de M. Jal, que Henri-Désiré Van Blarenberghe est né à Lille en 1734, et qu'il est mort à Paris en 1812. Il avait déjà du talent sous Louis XV. Une boîte ovale, prêtée par M. Delahante, est ornée d'une miniature qui représente un bal de figures microscopiques, et qui porte la curieuse signature : *Van Blarenberghe le fils*, 1769. C'est, quant à présent, l'œuvre la plus ancienne que nous connaissions de lui. Dix ans après, il avait fait de tels progrès qu'il pouvait peindre les deux vues de Bercy (1778 et 1779) exposées également par M. Delahante, et qui sont pour nous les chefs-d'œuvre de Van Blarenberghe. L'architecture du château, les terrasses plantées d'arbres en quinconces, les tapis de verdure sur lesquels se presse une foule endimanchée, et, au fond, les lointaines perspectives des quais de Paris, tout cela est figuré, sur des boîtes moins larges que la main d'un enfant, avec une aisance de pinceau, une vivacité de coloris, une touche alerte, qui sont l'amusement du regard. M. Double possède aussi de très-précieux Van Blarenberghe, un entre autres qui n'est pas plus grand qu'une pièce de vingt sous ; mais ici la mesure est dépassée, car les œuvres d'art ne sont point faites pour être examinées à la loupe : ce qui échappe à l'œil est en dehors de l'échelle humaine. L'exposition du même amateur nous a appris que Van Blarenberghe avait fait de la peinture à l'huile. Voici de sa main un tableau qui représente une halte de soldats. L'œuvre est curieuse, mais la couleur est terne et sans accent. Ce cadre, qui serait petit pour Meissonier, s'est trouvé trop vaste pour Van Bla-

Digitized by Google

renberghe : pour lui, la dimension idéale, c'est le dessus d'une tabatière; il ne se sentait à son aise que là où tout autre eût été gêné.

Pour en finir avec les miniaturistes du XVIIIe siècle, je dirai un mot de deux peintres, l'un ordinaire, l'autre médiocre, dont on n'a point coutume de parler. Le premier de ces inconnus est un certain Sené, dont nous trouvons dans la vitrine de M. Leconte (de Versailles) un portrait de femme vêtue en bergère, ou peu s'en faut, mais en bergère poudrée, fleurie, et strictement emprisonnée dans son corps de soie comme un chevalier dans son armure de fer. Cette miniature, qui est du temps de Louis XVI, montre que, malgré les séductions de leur talent, Hall et Fragonard ne furent jamais complétement les maîtres de la situation : il y eut toujours une partie de l'école qui fit de l'opposition à leur libre manière décorative. Sené était parmi les récalcitrants; son portrait de femme, très-fin dans le détail et très-patiemment cherché, n'est pas mauvais; il n'y manque guère qu'un peu d'esprit.

L'autre miniaturiste dont nous avions dessein de dire un mot, c'est Judlin. A l'époque où nous consacrions à l'étude de ces petites questions un temps que nous aurions dû sans doute occuper à de plus nobles recherches, nous avions découvert Judlin dans quelques almanachs de l'ancien régime. Il avait pour lui l'autorité des textes : Blin de Sainmore le complimentait dans le *Journal de Paris*. Il recevait une pension du roi d'Angleterre; il était « connu avantageusement dans plusieurs cours de l'Europe; » en 1792, il invitait Wille et ses amis à un souper dont le bon graveur a consigné dans ses mémoires l'émouvant souvenir. Enfin, la révolution s'étant tout à fait accentuée, Judlin avait exposé au Salon de 1793 les « Droits de l'homme » et toutes les allégories de la saison. Voilà ce que disaient les livres, et en présence de ces faits, l'imagination aurait pu rêver et croire à un talent quelconque. Malheureusement pour Judlin, une de ses miniatures a échappé au naufrage : elle est dans la vitrine de M. Lecarpentier. C'est un portrait de femme avec la date 1785. Couleur et dessin, tout fait supposer chez lui la plus parfaite inexpérience. Ce Judlin est un barbare, et, si vous le voulez bien, nous n'en parlerons plus jamais.

La miniature, spirituelle et libre comme Hall l'avait faite, ne survécut guère au XVIIIe siècle. On connaît Jean-Baptiste Isabey et son aventure. Ses premiers portraits, ceux qu'il peignit pendant la Révolution, ont un éclair de gaieté et une charmante liberté d'allure; plus tard, lorsque David, le rude maître d'école, eut mis la fantaisie au pain sec, l'esprit n'osa plus se montrer, et Isabey et ses camarades visèrent au prix de sagesse. Certes les miniaturistes du temps de l'Empire eurent encore du talent,

Digitized by Google

mais un talent réglé, méthodique, qui ne ressemblait nullement aux souriantes façons d'autrefois. Ce n'est pas à dire que la miniature, ainsi comprise, soit indigne de respect, et, si ce département était plus complet au musée rétrospectif, nous aimerions à nous arrêter devant les œuvres de cette école assagie. Nous n'avons guère à citer, comme type du genre, qu'un charmant portrait de femme par Augustin. (Collection de M. Ed. André.) Ce portrait, daté de 1807, nous donne avec une fidélité cruelle le costume du temps : la taille courte, la robe sans plis, la coiffure sans grâce; mais le peintre a trouvé au bout de son pinceau des couleurs si fines, il a si bien exprimé la santé et la beauté de son modèle; son dessin est si sûr et si ferme, une si douce lumière caresse cette jeune tête, qu'on se sent réconcilié avec les doctrines qui guidaient l'artiste. Cette miniature d'Augustin est à placer à côté des plus élégants portraits de Gérard.

Le procédé le plus habituellement employé par les miniaturistes du XVIIIe siècle, c'était la gouache. Cette méthode se conciliait avec l'esprit d'un temps où la peinture s'accommodait si bien des libertés de la décoration. Dès que l'école de Versailles eut dit son dernier mot, et bien avant la mort de Louis XIV, tous les maîtres français s'ingénient à peindre vite, au premier coup, par touches expressives et braves, et ils pénètrent en riant dans le clair domaine des tons gais. Ils ont tous, comme l'a dit Cochin, « la légèreté de l'outil, » et voilà pourquoi le XVIIIe siècle a si bien réussi dans ce qu'il y a de plus léger au monde : l'éventail.

Les poëtes et les princes ont fait des quatrains sur les éventails, et peut-être pourrait-on, avec plus ou moins d'effort, habiller à la moderne quelques-uns des madrigaux de l'*Almanach des Muses ;* mais ce n'est pas là notre affaire, nous restons dans la question d'art, et ici la question est toute nouvelle. C'est une idée partout répandue que beaucoup d'éventails du XVIIIe siècle sont l'œuvre des peintres illustres du temps : Watteau, Lancret, Boucher, en auraient, dit-on, fait un bon nombre. L'autre semaine encore, dans son roman de *Spirite*, Théophile Gautier mettait aux mains de Mme d'Ymbercourt un éventail de Watteau. Le cher conteur y a-t-il regardé de près? Pour moi, je crois peu à ces éventails glorieux. Gillot a pu en peindre quelques-uns : il faisait tout ce qui concerne son état; mais, pour les autres maîtres, ce n'est que dans des occasions tout à fait exceptionnelles, par un caprice du moment ou pour complaire à quelque grande dame exigeante, qu'ils ont pu jeter sur l'ivoire ou sur le vélin une pastorale ou une mythologie. Dans la réalité des faits, les éventaillistes constituaient une corporation spéciale. Les statuts de la communauté, qui datent de 1673, furent revisés en 1714.

Digitized by Google

Pour y être admis, il fallait, après un apprentissage de quatre ans, faire le chef-d'œuvre, à moins toutefois qu'on ne fût fils de maître ou qu'on n'épousât la veuve ou la fille d'un des membres de la communauté. La maîtrise coûtait 550 livres. Bien que le nombre des maîtres ne fût pas limité, et que les conditions d'admission ne fussent pas par trop rigoureuses, quelques ateliers suffirent d'abord à tous les besoins de la coquetterie féminine; mais le nombre s'en accrut peu à peu, et en 1766 la corporation comprenait, pour Paris seulement, 130 maîtres. Je ne sais pas les noms des éventaillistes de la Régence; à la fin du règne de Louis XV, les plus achalandés étaient Chevalier, Josse, Boquet, Hébert, Race et Mme Vérité. Ces noms, remarquons-le, ne sont nullement des noms d'artistes; les éventaillistes se contentaient de mettre en œuvre les éléments qui leur étaient fournis par des industries diverses : ils demandaient aux tabletiers les délicates armatures ou les *flèches* d'ivoire et d'écaille incrustées de cuivre; aux doreurs, les feuilles de papier constellé d'étoiles d'or ou de paillettes d'argent, et ils avaient à leur solde tout un monde obscur d'enlumineurs et de miniaturistes qui peignaient les sujets ou les ornements qui nous intéressent aujourd'hui. Ils ne faisaient guère autre chose que de monter les éventails et de les vendre, selon leur beauté, depuis trente deniers jusqu'à quarante pistoles. Parmi les peintres, presque toujours sans renommée, qui ont travaillé pour les maîtres éventaillistes, il y eut sans doute des femmes, et surtout des artistes jeunes, ignorés, besoigneux peut-être. Très-peu nous ont dit leur nom. Toutefois, notre ami M. de Chennevières a relevé autrefois sur un éventail assez finement gouaché la signature de Cahaigne, avec la date 1766. Un almanach de 1773 mentionne le sieur Pichard, « très-connu pour la feuille d'éventail. » Mme Doré, qui, à la même époque, peignait « sur soie et sur gaze, » a dû travailler pour les éventaillistes. D'autres noms se révéleront plus tard. Quoi qu'il en soit, certaines défaillances de dessin, une espèce de fadeur dans le ton, démontrent qu'en général la peinture d'éventail était confiée à des artistes secondaires; mais ces artistes suivaient le courant, et, selon le caprice de la mode, ils ont tour à tour imité Watteau, les Vanloo, Boucher, Greuze, et tous ceux qui ont réussi.

Il y a de charmants éventails au musée rétrospectif; et, quoiqu'ils n'aient pas tous un caractère bien déterminé, on peut aisément les dater: ceux du commencement du XVIIIe siècle sont de dimensions assez restreintes; ils se composent de lames d'ivoire sur lesquelles des imitateurs de Gillot ont peint des scènes rustiques ou quelquefois des sujets d'histoire, presque toujours dans un ton robuste, où dominent les bruns et les rouges. Un vernis analogue à celui des Martin recouvre ces peintures, qui

Digitized by Google

ne sont pas exemptes de quelque lourdeur. Mais la mode a d'irrésistibles caprices. En 1730, — nous le savons par le *Mercure*, — les éventails deviennent « excessivement grands. » Le papier préparé succède aux lames d'ivoire, et bientôt les élèves de Boucher sont les maîtres du genre; les fonds bleus chimériques, les bergères roses, prennent possession de ces feuilles légères, et l'idylle ne finira plus qu'avec la monarchie. La collection réunie par M. Alexandre permet d'étudier cette histoire; d'autres amateurs ont envoyé quelques éventails plus ou moins précieux, mais où il n'est guère possible de reconnaître la main d'un peintre véritable. Il en est un cependant qui se distingue entre tous : il appartient à M. Piogey, et il est décoré de quelques ornements légers, encadrant les têtes en médaillons d'un jeune garçon et de deux jeunes filles. La délicatesse du ton finement rosé, la sûreté de la main, le libre maniement de la gouache, disent assez que l'œuvre est celle d'un maître. Certes, si Boucher a jamais fait un éventail, c'est celui de M. Piogey. Il lui a été attribué par tous les connaisseurs, et il est digne de son talent. D'ailleurs, nous ne voyons pas pourquoi Boucher, qui a peint des pantins et peut-être aussi quelques-uns de ces œufs que le roi distribuait à ses familiers la veille de Pâques, n'aurait pas un jour égayé de sa gouache légère un éventail si bien fait pour briller aux mains d'une souveraine.

Pour achever l'examen des œuvres qui, au musée rétrospectif, se ratachent de près ou de loin à la peinture, il reste à dire un mot de ces menus objets laqués, dorés ou décorés d'arabesques, qu'on désigne dans la curiosité sous le nom de vernis Martin. Ce sont des boîtes dans les vitrines de MM. Spitzer et Delahante, des étuis dans celle de M. Berthon, des éventails chez d'autres amateurs. Mais Martin et son école ont exécuté des ouvrages bien plus importants. Et puisque ce Martin est un mystère, puisqu'il en est question partout et que personne ne le connaît bien, je dirai ici le peu que je sais sur cet habile ouvrier et sur ceux qui le continuèrent.

Il convient de rappeler d'abord que la recherche d'un vernis pareil aux laques du Japon et de la Chine est bien antérieure au XVIIIe siècle. On y avait songé dans les Pays-Bas et en Angleterre; on croyait avoir trouvé le secret, et la France elle-même a dû, sous Louis XIV, connaître et employer, pour la décoration des meubles, un procédé de vernissage qui, si imparfait qu'il fût, suffisait alors aux besoins de l'industrie. Nous en pourrions citer plus d'une preuve, une seule suffira. Lorsque l'inventaire dressé après la mort de Molière nous apprend que le poëte possédait un « petit cabinet de vernis de la Chine, » on pourrait, à la rigueur, croire à un meuble authentique, à une rareté de provenance

Digitized by Google

orientale; mais quand on voit figurer dans son mobilier « deux porte-carreaux de bois vernis *façon de la Chine,* » il n'est pas douteux qu'il ne s'agisse de siéges de fabrication européenne et peut-être française. D'ailleurs, indépendamment des textes que nous pourrions multiplier, il reste de cette époque des meubles, des boîtes, des cadres de miroirs qui montrent quels efforts on avait tentés pour imiter les laques de l'Orient.

Martin a donc été précédé, et il a plutôt perfectionné qu'inventé le vernis qui porte son nom. Nous croyons qu'il a dû débuter avant la mort de Louis XIV, c'est-à-dire au moment où la Chine tourne la tête à tous nos artistes, où Gillot, Watteau et Audran peignent un peu partout des magots si fantastiques. Toutefois, ce n'est qu'au commencement du nouveau règne que nous voyons apparaître Martin. Peut-être fut-il pour quelque chose dans l'ornementation du « magnifique carrosse de pièces de la Chine, » dont Matthieu Marais nous parle en 1723, et qui fut donné par le comte de Charolais à sa maîtresse, Mlle Delisle; car, nous le verrons tout à l'heure, ce Martin, que nous ne connaissons plus que par de menus objets de fantaisie, fut toujours un grand vernisseur de carrosses. Quoi qu'il en soit, Martin, ou, pour lui donner son nom tout entier, Martin l'aîné débute, en 1724, par une splendide réclame. Le *Mercure* recommande aux curieux des ouvrages en vernis de la Chine et du Japon, « cet excellent et unique ouvrier, qui imite et surpasse souvent ses modèles, qui fait des tabatières en or, en argent, avec de la nacre de perle, » etc., et des cabinets et des armoires « en laque noire et rouge, avec des figures et des maisons. » Cette note, déjà significative, est précisée et élargie en 1732 par une annonce nouvelle. « Le sieur Martin l'aîné, qu'on peut dire avoir considérablement enrichi les beaux-arts en Europe en imitant et surpassant même à beaucoup d'égards les plus beaux ouvrages en vernis unis et de relief de la Chine et du Japon, donne avis au public qu'il entreprend des lambris, frises, plafonds, impressions, bronzures, etc. Il entreprend aussi des carrosses en beau vernis en avanturine. » Voilà donc Martin à la tête d'un grand atelier de peinture décorative. En 1738, lors de l'entrée à Paris du prince de Lichtenstein, ambassadeur de l'Empereur, c'est lui qui exécute les dorures d'une des berlines du cortége, tandis que la décoration d'une calèche est confiée à son frère; en 1742, nous voyons figurer, dans la liste des présents envoyés au Grand Seigneur par Louis XV, « un grand jeu d'orgue avec son buffet verni en vert par le sieur Martin; » et dès lors, ses œuvres se répandent partout. Martin est mentionné dans le catalogue des ventes de Bonnier de la Mosson (1744) et d'Antoine de la Roque (1745); Mme de

Digitized by Google

ÉVENTAIL DE BOUCHER.

Collection de M. Piogey.

Digitized by Google

Graffigny en parle dans sa description de Cirey : Voltaire glorifie, dans son épître des *Tu* et des *Vous*,

..... Ces cabinets où Martin
A surpassé l'art de la Chine.

Enfin l'artiste reçut le titre de « vernisseur du roi. » Ces prospérités durèrent jusqu'à sa mort, survenue en 1749.

Que se passa-t-il alors? Martin était marié. Sa veuve, on doit le croire, fut d'abord inconsolable, puis elle s'associa à son beau-frère, Julien Martin le jeune, et continua l'industrie de son mari. Julien Martin avait travaillé avec le défunt, il savait tous ses secrets; l'atelier, situé à l'entrée du faubourg Saint-Denis, ne cessa pas de prospérer; on y travaillait encore en 1758 : c'est du moins ce que nous apprend le graveur Pasquier dans une note du *Plan topographique de Paris*. « C'est principalement dans le commencement de ce faubourg, écrit-il, que s'appliquent les beaux vernis de Martin. »

Ainsi, grâce à quelques dates, des questions longtemps obscures vont peut-être devenir plus claires. Sans vouloir nuire à Julien Martin, nous croyons pouvoir affirmer qu'il resta au-dessous de son frère aîné, et il nous semble en effet que les meilleurs vernis sont les plus anciens, ceux qui, par le caractère des peintures qui les décorent, paraissent avoir été exécutés de 1720 à 1745 environ.

Une des œuvres de Martin l'aîné, et sans doute une des premières, car on peut la dater de la Régence, se retrouve dans la vitrine de M. Spitzer : c'est une boîte ronde sur le couvercle de laquelle on reconnaît Diane et l'une de ses nymphes se détachant sur un fond d'or. Une autre bonbonnière, qui appartient au même amateur, est ornée d'un groupe formé de deux femmes, dont l'une, à demi couchée sur les genoux de sa compagne, laisse voir aux curieux son sein innocemment découvert. C'est presque un sujet à la Klingstedt, avec certaines gaucheries dans le dessin. Les étuis vernis de M. Berthon sont aussi du commencement du règne de Louis XV. Un peu plus récente est la belle boîte de M. Delahante où, sur un fond d'or quadrillé, un artiste, très-habile celui-là, a reproduit en miniature le galant repas de Lancret. Nous croyons, en effet, et la diversité des manières nous oblige à le croire, que Martin l'aîné ne faisait pas lui-même toutes les pièces qui sortaient de son atelier et qu'il avait recours au talent d'artistes différents. C'était, à vrai dire, un grand fabricant de laques et de vernis, un habile doreur, mais il n'est nullement prouvé qu'il fût peintre.

Les renseignements que nous avons recueillis sur les deux Martin

Digitized by Google

s'arrêtent à 1758. Mais un document publié par M. Albert Jacquemart nous permet d'ajouter que, malgré les révolutions de la mode, leur industrie ne fut pas complétement abandonnée. Le lecteur trouvera dans la *Gazette* (tome IX, page 309) une savante note sur une *manufacture de laque à Paris en* 1767. Il y verra que, le 6 juin de cette année, il était intervenu un arrêt du Conseil en faveur d'un certain Gosse, qui possédait le secret d'un vernis propre à être empreint sur toutes sortes de métaux, et que ce vernis était « dur, tenace, brillant, d'un beau noir. » Ce Gosse étant mort, sa veuve s'associa à son gendre, François Samoiseau, et obtint, par lettres patentes du 29 mars 1768, la permission d'établir à Paris une manufacture qui devait porter le titre de *Manufacture royale de vernis, façon de Chine.* — Je renvoie, pour les détails, au document publié par M. Jacquemart. Les produits de l'atelier de la veuve Gosse nous sont d'ailleurs inconnus, et nous ne sommes guère mieux informé en ce qui touche les travaux d'un sieur Volf qui, en 1773, était « connu par son beau vernis » et fabriquait des étuis et des tabatières.

Ce n'est pas sans dessein que nous avons groupé les renseignements qui précèdent. On a pu voir que la préoccupation des deux Martin, de Gosse et de Volf, sans doute, n'était pas seulement d'appliquer leur vernis sur le bois, le carton ou les pâtes moulées, mais qu'ils en enduisaient aussi les métaux, et même les métaux les plus précieux. A prendre les choses au point de vue moderne, l'idée est un peu singulière, et nous ne voyons pas bien quel bénéfice on pouvait avoir à cacher sous une couverte laquée les splendeurs de l'or ou de l'argent. Ce système a cependant été mis en pratique. Il existe dans la remarquable exposition de M. d'Yvon deux grands vases d'argent qui datent des derniers temps de Louis XV et qui sont complétement revêtus d'un vernis opaque d'un noir bleuâtre. Sur cet enduit, un artiste a peint, en camaïeu, des guirlandes d'enfant, jouant et se culbutant comme ils le feraient dans une vignette d'Eisen. Ces vases ont étonné tous les connaisseurs; ils sont curieux, et ils sont tristes. L'argent est-il donc si pénible à voir qu'il doive, comme honteux de lui-même, se cacher ainsi sous un masque d'emprunt ?

X.

DESSINS ET GRAVURES.

Les curiosités du musée rétrospectif se complètent par un choix de dessins et d'estampes qui se rattachent de près ou de loin aux arts di-

Digitized by Google

vers dont nous avons examiné les productions et dans lesquels on pourrait puiser quelques notes pour la grande histoire de l'ornement. Parmi ces dessins, il en est, sans doute, qui n'ont aucun lien avec les arts décoratifs; mais ils sont superbes, et nous ne leurs ferons point la guerre : la beauté est la meilleure des excuses.

Une pièce capitale est exposée à l'entrée du musée. C'est une gouache, d'un merveilleux travail, qu'on attribue à Pinturicchio, et qui représente l'*Adoration des bergers*. L'œuvre est connue des amateurs; elle a figuré l'hiver dernier à la vente du comte Pourtalès, elle appartient aujourd'hui à M. Rutter. On ne sait pas si Pinturicchio a peint des gouaches; mais il est certain que la clarté du ton, la délicatesse des types, la grâce ombrienne des attitudes, se retrouvent dans ce dessin et semblent légitimer la glorieuse origine qu'on lui attribue, même aux yeux d'un critique qui revient de Sienne, et qui est resté de longues heures devant les adorables fresques de la *librairie* du Dôme. C'est une charmante miniature que celle de M. Rutter. La scène se passe au milieu d'un frais paysage, au seuil de l'humble cabane où le Christ est né. Il est couché sur l'herbe d'un vert tendre; des bergers sont à genoux devant lui; au fond s'ouvrent les perspectives enchantées d'une campagne péruginesque. Les têtes sont d'une finesse extraordinaire et d'une admirable précision de dessin. Le style, élégant dans ses maigreurs délicates, révèle la main d'un maître exquis.

C'est aussi à M. Rutter qu'appartiennent deux grandes miniatures enlevées aux pages d'un livre d'église. Elles sont des premiers jours du XVIe siècle. L'une est de Quolonno dei Libri, l'autre plus intéressante encore montre le *Christ présenté au temple*, et porte la signature *Francischus Veronensis*. Les types sont un peu anguleux et rigides, et la coloration, mélange de tons jaunes et de tons roses, a un accent très-particulier. François de Vérone n'est pas cité parmi les miniaturistes sur lesquels Carlo Pini et les deux Milanesi ont réuni de si précieux documents; mais Vasari nous a laissé sur ce maître quelques notes curieuses.

Nous avons au Musée rétrospectif un choix heureux de dessins italiens. Voici plusieurs charmantes compositions de Perino del Vaga (à M. His de la Salle), un beau Rosso, projet de tableau avec la décoration de l'autel sur lequel il devait être placé (à M. de Chennevières). Du même maître est le curieux dessin d'un bidon qui a sans doute été fait pour servir de modèle à un ivoirier, et qui, par la finesse du travail et par le style, est presque identique à celui dont la *Gazette* a donné la gravure dans son numéro du 1er septembre dernier. Ce dessin appartient à M. Destailleur, qui a exposé aussi de très-beaux Primatice, les uns à la sanguine, les

Digitized by Google

DESSIN DE NICOLLETTO DE MODÈNE.

Collection de M. de Nolivos.

Digitized by Google

autres au bistre, compositions plantureuses où se joue ce grand décorateur et où un peu de manière se mêle à une si fière élégance. Les dessins de Nicolo del Abate, qui ont servi de types à Léonard Limousin pour ses grands émaux de la Sainte-Chapelle (à M. Galichon) sont connus des lecteurs de la *Gazette*, et la reproduction d'une figure de même style a illustré autrefois la savante étude que M. Reiset nous a donnée sur ce maître, qui appartient à la fois à l'Italie et à la France.

M. de Nolivos et M. Galichon semblent s'être entendus pour rappeler à l'attention de ceux qui l'auraient oublié le talent de ce Nicoletto de Modène, dont Basan a osé dire que « ses ouvrages, extrêmement informes, n'ont d'autre mérite que celui de l'ancienneté ». D'après son compatriote Vedriani, Nicoletto a été peintre; aucun tableau de lui n'est mentionné nulle part, mais les amateurs connaissent ses gravures : deux de ces pièces fournissent les dates de 1500 et 1512. Mariette ajoute qu'il travaillait encore en 1517. Ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est qu'il a fait un certain nombre de dessins d'ornement, les uns coloriés d'une teinte monochrome, d'un brun verdâtre ou d'un ton roux; les autres lavés, çà et là, de nuances d'un rouge violet. Nous avons à l'Exposition des spécimens de ces deux manières, et plusieurs de ces feuilles portent la marque du maître, N. M. Les dessins de Nicoletto, créations charmantes de la renaissance, sont composés symétriquement de lignes parallèles, de losanges, de carrés, qui se combinent avec la plus grande variété et qui sont décorés de rinceaux, de fleurons, de figurines, d'arabesques d'un goût à la fois puissant et délicat. Nous reproduisons un des dessins de Nicoletto de Modène, et nos lecteurs pourront se convaincre par eux-mêmes que, s'il y a ici quelque chose d'informe, c'est tout simplement l'opinion de ce bon M. Basan.

Parmi les dessins exposés par M. Didot, nous avons admiré une composition d'un maître allemand du commencement du XVIe siècle, représentant un évêque qui, suivi de ses acolytes, vient assister un malade à ses derniers instants. C'est une œuvre pleine de cachet, et d'une grande vigueur d'exécution. Un autre dessin, prêté par le même amateur, nous a intéressé encore davantage; c'est une page sur laquelle Germain Pilon a retracé à la plume, sous six aspects différents, une statuette de la Vierge tenant son fils dans ses bras. Voilà, j'espère, une œuvre rare! Les fronts bombés, les mains grassouillettes, les mille plis de l'étoffe fripée, et surtout la haute élégance du galbe, sont tout à fait de l'école du charmant sculpteur de Catherine de Médicis.

Près de cette feuille précieuse se groupent les beaux dessins d'Étienne Delaune et de Ducerceau, prêtés par MM. Destailleur et Galichon.

Digitized by Google

L'œuvre gravé de ces maîtres nous a sans doute révélé depuis longtemps leur mérite; mais un trait de leur plume ingénieuse ou de leur patient crayon les complète et ajoute à ce que nous savions une information nouvelle. Nous espérons que la gravure éternisera tôt ou tard le souvenir de ces richesses. A côté des estampes connues il y a, pour ces maîtres de la renaissance française, un monde de trésors inédits.

N'oublions pas, parmi les raretés qui nous entourent, le dessin d'une armoire, à bon droit attribué à Boule, par le propriétaire M. Pinel. C'est un croquis à la plume, traité avec beaucoup de liberté et d'esprit. Il n'est pas douteux que le fécond artiste a dû faire un assez grand nombre de dessins analogues, car, avant d'exécuter un meuble, il devait en chercher sur le papier la forme et les lignes générales; mais ces croquis auront sans doute péri lors de l'incendie de 1720, et c'est pourquoi ils sont devenus tellement rares que celui de M. Pinel est le premier que nous ayons encore rencontré.

L'Exposition est assez riche en dessins du XVIIIe siècle. Ici le premier nom qui se présente est celui de Bernard Toro, maître sculpteur des vaisseaux du roi à Toulon. Toro a longtemps été une énigme; mais depuis que M. Pons a confié aux *Archives de l'art français* le résultat de ses recherches, la lumière s'est faite sur ce maître qui fut habile non-seulement à tailler le bois et même le marbre; mais encore à dessiner du crayon le plus fin des modèles de portes et de panneaux, des cheminées, des meubles, des frontispices. M. de Chennevières a exposé une charmante composition de Bernard Toro; la *Gazette* s'est emparée de ce dessin qui décore, comme un élégant arc de triomphe, la première page du présent volume.

M. Destailleur et M. de Chennevières ont recueilli, dans les ventes, les feuilles éparses d'une suite d'aquarelles qui font songer à Panini, et qui reproduisent les décorations improvisées pour une fête dans un palais italien. C'est alerte et vif, et traité haut la main, à la mode de 1740. Mais l'attribution de ces dessins à Panini ne saurait être que provisoire. C'est encore une question qu'il faudra mettre à l'étude.

Le président de l'Union centrale, M. Guichard, a réuni un certain nombre de dessins de maîtres du XVIIIe siècle, et particulièrement des artistes décorateurs. Cette collection est curieuse : nous citerons en courant des modèles de cadres par J.-J. Lequeu, des orfévreries et des flambeaux par Delafosse, un carrosse et un *vis-à-vis* par Delalonde, le dessin d'une alcôve par Person (1780), et une gouache d'un symbolisme assez naïf que Ranson, sans pitié pour l'orthographe, appelle un *trofé d'amoure*. Mais les chefs-d'œuvre de la fantaisie au temps de Louis XV,

Digitized by Google

ce sont deux dessins au crayon noir, par Boucher lui-même (collection de M. Fourau). On y peut voir, si l'on veut, les modèles de deux panneaux décoratifs : ici, ce sont des enfants qui jouent avec une chèvre; là, c'est un amoureux qui pose une couronne de fleurs sur le front d'une bergère. Et tout cela sort d'un crayon assoupli, habile à indiquer d'un trait les accidents du paysage, à faire courir la lumière sur les carnations des figures. C'est le triomphe de l'art facile : nous avons, nous autres modernes, toutes les qualités du monde, mais notre idéal ne nous conduit plus par ces chemins-là.

Sur les estampes réunies au Musée rétrospectif, un mot doit suffire. Le privilége de la rareté et de l'intérêt iconographique appartient aux nielles prêtés par M. Galichon. Ces quatorze pièces tiendraient dans le plus petit espace; elles seraient à l'aise dans le cadre du miroir de M. Demachy dont nous avons déjà parlé et que nous reproduisons aujourd'hui. Rien de plus fin et, on peut le dire, de plus hardi que ces incunables de la gravure, évolution naïve et virile de l'orfévrerie qui, en incisant l'or et l'argent, va donner au monde un art nouveau. Et, au lendemain de sa naissance, cet art grandit tout à coup, il prend toutes les formes, il utilise toutes les matières, il se prête à la création originale de tous les types, à la savante reproduction de tous les styles. Les estampes exposées par M. Didot disent quelles furent au XVIe siècle la vigueur de la gravure et sa variété universelle. Il a réuni un beau choix de planches allemandes et de camaïeux qui, dans leur libre fidélité, donnent aux œuvres traduites le caractère d'œuvres inspirées. Quant à l'Italie, elle est particulièrement représentée par les gravures du Mantouan Andrea Andreani qui, dans ses camaïeux si justement célèbres et si rares, a reproduit en 1590 les grandes compositions dont Domenico Beccafumi a décoré les carreaux, ou, comme on dit d'ordinaire, les pavés de la cathédrale de Sienne. Cette décoration, obtenue avec des marbres blancs incrustés de marbres noirs ou jaunâtres, a été, lors d'un récent voyage à la ville enchantée, une de nos surprises, et devra rester au nombre de nos admirations. L'œuvre est grande, et surtout elle est simple : Andreani l'a infiniment compliquée dans sa traduction qui, postérieure d'environ quarante ans à la mort de Beccafumi, s'inquiète déjà des tendances pittoresques et va jusqu'à la violence. Mais quel effort original et quelle interprétation hardie! Assurément, nous ne pouvions mieux quitter le musée rétrospectif qu'en jetant sur cette splendide décoration un regard qui sera le dernier.

Ici s'achève le long travail qui, pendant quatre mois, a été notre

Digitized by Google

CADRE EN BOIS SCULPTÉ. — XVIe SIÈCLE.

Collection de M. Demachy.

Digitized by Google

souci et notre fête. L'Exposition est close. Pourquoi? Nous refusons de comprendre comment on a eu la cruauté d'enlever à notre étude, à notre admiration, ces merveilles qui, en apparence, appartiennent à quelques amateurs heureux, mais qui, en réalité, sont le bien de tous ceux qui les comprennent. Nous avions eu la naïveté de nous habituer à ce musée rétrospectif et de le croire éternel; c'était comme un grand livre dont nous tournions l'un après l'autre les feuillets toujours curieux, toujours nouveaux, et voilà qu'on nous l'arrache des mains au moment où nous allions peut-être apprendre à y lire. Ainsi s'accomplit la loi rigoureuse qui fait que rien ne dure, et que tout se disperse et que tout s'en va. Se peut-il que les plus beaux spectacles aient la fragilité du rêve, et qu'on ait à peine, en ce monde, le temps d'entrevoir les choses?... On oublie donc que notre curiosité, pareille à la grande amoureuse romaine, peut être lassée quelquefois, rassasiée jamais?

La vérité est qu'après les joies du cœur, qui gardent le premier rang, il n'y a rien de plus doux que d'apprendre. Ce musée rétrospectif, si noblement ouvert à tous les chercheurs, était plein des meilleures leçons. Nous nous y sentions à l'aise, et, curieux de toutes les formes que le génie humain a données à son rêve, nous allions du bronze mystérieux où la renaissance italienne a mis sa tendresse à l'éventail souriant où le XVIIIe siècle a mis son esprit. Les belles choses abondaient, et surtout les problèmes. Bien des difficultés historiques nous ont arrêté, et nous avons posé plus de questions que nous n'en avons résolu. En entreprenant l'étude que nous avons patiemment poursuivie, nous nous préparions bien des défaites; elles étaient acceptées d'avance, car nous souffrons de l'ignorance commune, et il est des énigmes qu'on ne devine pas. Quel plaisir cependant de tenter dans l'inconnu des navigations aventureuses, de chercher un rayon dans l'ombre, d'épeler les lettres effacées du mot confus, de faire revivre pour une heure toutes ces œuvres que couvre la poussière des temps, et qui, dans leur attitude silencieuse, semblent garder encore quelque chose d'humain! Ces irritantes délices de la curiosité en éveil, nous les avons savourées à longs traits, et comme il vaut mieux laisser paraître sa joie que ses inquiétudes, comme il faut un peu d'enjouement pour faire passer beaucoup de chronologie, nous avons, dans notre étude loyale, essayé de nous souvenir du mot qui nous fut dit un jour par le directeur d'une grande usine : « Les bons ouvriers sont ceux qui travaillent en chantant. »

PAUL MANTZ.

Digitized by Google

NOUVEAUX

DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES

RELATIFS A LÉONARD DE VINCI

I.

ALGRÉ les longues et patientes investigations de plusieurs érudits, la vie de Léonard Vinci ou de Vinci reste la moins éclaircie parmi celles des grands hommes qui ont illustré l'art italien par leurs chefs-d'œuvre, depuis le milieu du XVe siècle jusqu'au milieu du XVIe. Les travaux, les études, les événements de la première partie de sa carrière nous sont à peu près inconnus; et il nous est interdit d'assister aux premiers développements du génie d'un homme qui ne redoute la comparaison avec aucun de ceux qui ont excellé dans l'art de peindre, et qui l'emporte sur tous par cette admirable réunion de la théorie et de la pratique de l'art dont il possédait tous les secrets, dont on n'avait pas vu avant lui, dont on n'a pas trouvé depuis, un exemple pareil. A cet égard, on a trouvé bien peu de secrets dans les précieux manuscrits qu'il a transmis à la postérité, et où les renseignements sur sa personne sont rares et incomplets : tout absorbé par les plus sublimes aspirations de la science et de l'art, il n'a pas songé à conserver le souvenir de ses propres ouvrages.

Les savantes études de Venturi, d'Amoretti, de Bossi, de Gaye, de Libri, ont, il est vrai, enrichi de faits nouveaux et présenté sous un jour meilleur, en les soumettant à la critique la plus délicate, ce sujet si im-

Digitized by Google

portant pour l'histoire de l'art; mais combien ne reste-t-il pas encore à trouver et à apprendre pour arriver à une pleine connaissance de ce grand homme dans toutes les phases de sa précieuse existence!

Les documents et les renseignements en petit nombre que j'ai puisés dans les archives palatines de Modène, et que je viens présenter au lecteur, sans ajouter beaucoup à ce qu'on savait déjà, ne paraîtront pas, je l'espère, indignes d'attention.

II.

On sait par l'histoire que Léonard s'étant rendu, vers 1483, à la cour de Ludovic Sforza, dit le More, à Milan, fut employé par ce prince dans toutes les branches de la science et de l'art, peinture, sculpture, architecture, décoration, art hydraulique, fortification, mécanique, spectacles, musique, poésie et le reste.

Parmi les ouvrages dont l'exécution lui fut confiée, un des plus importants était la statue de François Sforza, fondateur de la dynastie, ouvrage dont les dimensions devaient surpasser celles de tous les monuments modernes du même genre, et je suis disposé à croire que ce fut pour cet objet que le More l'appela à Milan. En effet, les artistes florentins étaient alors en grande réputation et occupaient le premier rang dans l'art de modeler et de couler en bronze.

Déjà Donatello à Padoue, Baroncelli à Ferrare, Verrocchio à Venise, en avaient donné d'illustres modèles dans les statues équestres de Gattamelata, de Nicolas III d'Este, et de Bartolommeo Colleoni.

Léonard multiplia les essais : c'était un homme qui, en toute chose, visait à la perfection et n'était jamais satisfait de son travail. Après plusieurs années d'efforts, il termina le modèle de cette œuvre gigantesque dont la fonte devait employer 200,000 livres de bronze.

En 1493, ce modèle fut exposé aux regards du public, sous un arc de triomphe élevé sur la place du château de Milan, pour fêter le mariage de Bianca Maria Sforza avec l'empereur Maximilien. Il fut certainement au nombre des choses les plus admirées, parmi les constructions décoratives et d'apparat dont Léonard, dans des occasions analogues, fournit l'idée première et entreprit la haute direction. Ce modèle, grâce à la lenteur naturelle de l'artiste; ou, ce qui est plus probable, par suite des embarras financiers et politiques qui assaillirent les dernières années du gouvernement du More, ne fut jamais coulé en bronze. *Fluat æs*, criait au More un poëte contemporain, inspiré sans doute par les formes classiques

Digitized by Google

de l'œuvre de Vinci; mais le bronze, s'il arriva jamais, dut se transformer en bombardes et en espingoles, et non en objets de pur ornement.

Cependant, le double crime commis par Ludovic en usurpant le trône de son neveu Jean Galéas et en appelant les étrangers en Italie reçut un juste et sévère châtiment. En 1494, il avait appelé Charles VIII de France et l'avait poussé à la conquête de Naples, afin d'empêcher le roi Alphonse d'Aragon d'accomplir sa menace, en remettant sur le trône son neveu Jean Galéas. Bientôt, ayant pris ombrage des Français qu'il avait attirés dans l'intérêt de ses vues ambitieuses, il avait organisé une ligue pour les chasser d'Italie. Louis XII, successeur de Charles, vint alors en Italie, et, en 1499, s'empara du duché de Milan. Ludovic le reprit presque aussitôt avec l'aide de l'Empereur et des Suisses; mais, peu de mois après, il fut pour la dernière fois trahi par la fortune à Novare et emmené prisonnier en France où il mourut, après dix années de captivité.

Au milieu de ces révolutions, le cheval, laissé à l'abandon, eut sa part des revers de fortune qui frappaient la maison de Sforza. Les arbalétriers gascons, troupe sans frein ni règle, entrés à Milan avec Louis XII, virent dans ce colosse une cible excellente pour leurs traits, de façon qu'ils l'eurent bientôt détruit.

Castiglioni, dans *ses souvenirs*, a consigné ce fait en ces termes : « Le « modèle du cheval, dit-il, auquel Léonard avait travaillé pendant seize « ans, fut, grâce à l'ignorance et à l'insouciance de certaines personnes « qui, faute de comprendre le génie, ne l'ont en nulle estime, fut hon- « teusement abandonné à la destruction; cet admirable et ingénieux « ouvrage étant devenu la cible des arbalétriers gascons. » Ces paroles de Castiglioni qui, dans sa jeunesse, avait été témoin de cette déplorable profanation, méritent toute croyance, quoiqu'elles ne soient confirmées par aucune autre autorité contemporaine, malgré les recherches faites en ce sens par Amoretti et Bossi. Vasari, qui écrivait environ un demi-siècle plus tard, répète le fait, et ajoute que les Français « mirent en pièces » ce cheval.

Quant à l'époque de cette destruction, ni Castiglioni, ni Vasari, ni aucun autre auteur, que je sache, n'a pu la déterminer avec précision[1]. Les documents que je vais produire permettent du moins d'établir que jusqu'en septembre 1501 ce modèle, quoique fort négligé, était encore dans une condition assez passable pour que le duc de Ferrare aspirât à le

1. Lübke (*Geschichte der Plastik*, 1863) la place en 1499; mais les documents que nous produisons démentent cette opinion.

Digitized by Google

posséder et trouvât un concurrent dans le roi de France. Hercule Ier d'Este avait entrepris d'agrandir sa capitale, et avait commandé sa propre statue équestre en bronze, pour en orner la nouvelle place ouverte en 1494. L'artiste qui avait été chargé de cet ouvrage étant mort ou ayant été tué, le duc eut l'idée de demander au cardinal de Rouen, qui gouvernait alors Milan pour le roi, ce même modèle de cheval préparé par Léonard, par ordre de Ludovic le More. Et voici dans quels termes il écrivit à Jean Valla, son résident dans cette ville :

« Messire Jean, ayant ordonné qu'on fît un modèle en terre pour cou-
« ler un cheval en métal, à l'effet de le placer ici, sur la place de la ville
« neuve, et étant advenu que le maître qui l'avait commencé ait été mis
« à mort, de façon que nous ne voyons plus de quelle manière pourra se
« faire ce travail, faute d'avoir en ce pays qui puisse le continuer et le
« finir, éprouvant un vif désir d'arriver à ce résultat, et nous souvenant
« que là-bas, à Milan, existe un modèle de cheval que le seigneur Lu-
« dovic était dans l'intention de faire couler, modèle exécuté par un cer-
« tain maître Léonard, maître entendu en ce genre; nous avons pensé
« que si nous nous servions de ce modèle, il serait bon et convenable
« pour couler le cheval en question; c'est pourquoi nous voulons que
« vous alliez trouver incontinent le très-illustre et révérend seigneur
« cardinal de Rouen, et qu'après lui avoir fait connaître ce besoin où
« nous sommes, vous priiez sa très-révérente seigneurie, si elle n'en a
« elle-même besoin, de vouloir bien nous faire donner ce modèle, au cas
« où sa très-révérente seigneurie n'en aurait pas besoin; car nous ne vou-
« drions pas la priver d'aucune chose qui pût lui être agréable, bien que
« nous soyons persuadé qu'elle a peu de souci de cet ouvrage. Vous
« ajouterez que ce sera pour moi chose très-agréable par les raisons sus-
« dites, et que nous l'aurons à grand plaisir et contentement, en rappe-
« lant que ledit modèle, placé à Milan, comme nous avons dit, se délabre
« tous les jours, parce qu'on n'en prend pas soin; et si le très-révérend
« seigneur veut bien nous contenter en cela, comme nous l'espérons,
« vous nous en aviserez aussitôt, parce que nous enverrons une personne
« à cet effet, laquelle aura soin de faire apporter ici ledit modèle, avec
« l'adresse et les précautions convenables pour qu'il ne soit pas gâté. Et
« ne manquez pas d'employer tous vos bons offices pour que notre désir
« soit satisfait par sa très-révérente seigneurie, à laquelle vous pré-
« senterez nos offres de service et nos compliments. Ferrare, 19 sep-
« tembre 1501. »

L'ambassadeur fit tous ses efforts pour contenter le désir de son maître, et au bout de quelques jours il lui annonça l'insuccès de ses

Digitized by Google

démarches, dans ce passage d'une dépêche en date du 24 septembre de la même année :

« Je me suis acquitté aujourd'hui de la commission pour le très-« révérend monseigneur de Rouen, au sujet du modèle de cheval que fit « faire le seigneur Ludovic, et sa seigneurie dit que, quant à elle, elle est « très-satisfaite que votre seigneurie le prenne; mais que, Sa Majesté le « Roi l'ayant vu, elle n'oserait le donner sans en avoir parlé au roi. J'en-« gagerais votre seigneurie à en écrire à Barthélemy de Cavalerj[1], afin « qu'il en parle au roi, et je tiens pour certain que Sa Majesté con-« sentira. »

Je n'ai rien trouvé de plus, relativement à l'effet de ces démarches et à la véritable cause de leur insuccès. Peut-être que, sans les scrupules exagérés et le zèle peu éclairé du cardinal, le modèle de Léonard transporté par eau à Ferrare, et coulé en bronze, aurait été préservé de la destruction qui le frappa bientôt après, et l'Italie compterait un chef-d'œuvre de plus et pleurerait un désastre de moins.

III.

Après que le More eût été emmené prisonnier en France, Léonard s'en retourna à Florence; puis, étant passé au service du duc de Valentinois en qualité d'ingénieur militaire, il parcourut l'Ombrie, la Romagne et l'Émilie, jusqu'à sa nouvelle rentrée dans sa patrie, où il séjourna jusqu'en 1506. En cette année, à la prière du grand maître de France, Charles d'Amboise, il se rendit à Milan, d'où il fut rappelé par la seigneurie à Florence, pour y travailler à la *bataille d'Anghiari*, dont il n'acheva que le carton. Il se trouvait de nouveau à Milan en 1507, lorsqu'il se décida à revenir à Florence, pour y faire valoir ses droits à la succession de son père, mort trois ans auparavant, que son frère contestait sous prétexte que sa naissance était illégitime. Gaye[2] donne la lettre dont le grand maître accompagna le départ de l'artiste pour Florence, « voulant, dit-il, mettre fin à certains différends soulevés entre lui et des « frères qu'il a, au sujet de la succession que lui a laissée un sien « oncle[3]. » Il finit en priant de donner une prompte expédition à l'af-

1. Ambassadeur du duc de Ferrare à la cour de France.

2. Correspondance inédite, II, 96.

3. Léonard, dans la lettre que nous allons publier, paraît faire allusion à la succession de son père, et non à celle de son oncle, mort effectivement en 1507; mais peut-

Digitized by Google

faire et de lui venir en aide, et en assurant qu'on fera ainsi chose agréable au roi de France. Ces dernières paroles étaient plus qu'un stérile souhait; mais, dans les usages de ce siècle et du suivant, les puissants ne croyaient point manquer à la délicatesse ou aux principes de la justice en recommandant, et encore moins les faibles en se faisant recommander aux juges, à l'effet d'en obtenir une décision non-seulement rapide, mais encore favorable, dans des procès purement civils. C'est pourquoi Léonard, croyant sans doute fortifier par là ses prétentions, ne se contenta point de la lettre du grand maître, et voulut encore se munir d'une recommandation du cardinal Hippolyte d'Este. Il lui en fit la demande dans la lettre que nous publions sur l'original conservé dans les archives palatines de Modène. Il y demande à ce prélat d'écrire à Raphaël Girolami, un des principaux personnages de la seigneurie florentine, afin d'obtenir « non-seulement justice, mais une solution favorable, » ne doutant pas de l'heureux succès de l'affaire, à cause de la grande affection que Girolami avait pour le cardinal.

Cette lettre donne exactement la date du retour de Léonard à Florence, et la place au mois de septembre 1507; elle témoigne d'un fait qu'aucun écrivain n'a relevé, en nous le montrant en relations avec la maison d'Este, ou du moins avec le cardinal Hippolyte, dont il se déclare « le très-dévoué serviteur, ainsi que je suis et prétends toujours « être. » Ce cardinal, fils d'Hercule Ier, et né en 1470, archevêque de Strigonia, à l'âge de sept ans, puis de Agria, avait obtenu, en 1497, le siége opulent et disputé de Milan. C'est là qu'il avait connu Léonard, bien que le peu de goût qu'il avait pour les arts fasse supposer que les protestations de l'artiste sont dictées, moins par un sentiment de gratitude pour des grâces reçues ou des travaux commandés, que par l'espoir d'obtenir la faveur qu'il demande.

Il faut encore remarquer dans ce précieux document la signature deux fois répétée du grand artiste, qui s'écrit lui-même : *Vincio* ou *Vincius*, et non *da Vinci*, suivant la manière généralement reçue. D'ailleurs, l'une et l'autre façon d'écrire peut également avoir pour objet l'indication du nom de famille, ou du lieu de sa naissance; il resterait seulement à savoir si le nom du village de Vinci avait été adopté antérieurement par la famille de Léonard, et, dans cette hypothèse, l'artiste devrait s'appeler *Vinci* ou *Vincio* (en latin *Vincius*), comme on le voit dans cette

être venait-il à Florence pour faire valoir ses droits aux deux hérédités, et s'appuyait-il, pour la première, sur le crédit du cardinal d'Este, et pour la seconde, sur l'autorité du grand maître.

Digitized by Google

lettre, dans le tableau ayant appartenu à la famille Sanvitali, et dans l'épitaphe qu'il composa lui-même; c'est aussi l'orthographe suivie par plusieurs de ses contemporains, Casio, Cesariano, Geoffroy Tory, Gauvico, Bandello, Raphaël Maffei, et Paciolo.

Je dois ajouter ici que la lettre de Léonard, assez bien conservée, d'une écriture nette et large, doit être, sans doute possible, tenue pour authentique, quoique les caractères n'en soient point identiques à ceux de ses manuscrits et soient tracés, conformément à l'usage ordinaire, de gauche à droite et non de droite à gauche, suivant son habitude; elle porte en effet l'adresse et l'empreinte fraîche encore de son sceau, petit camée antique représentant une tête de profil.

Et maintenant, sans autre préambule, je transcris fidèlement la lettre de Léonard.

« Au très-illustre et révérend seigneur Hippolyte, cardinal d'Este, « mon très-vénérable maître, à Ferrare.

« Très-illustre et révérend Seigneur,

« Il y a peu de jours que je suis arrivé de Milan, et trouvant ici qu'un « mien frère se refuse à exécuter le testament fait par mon père, il y a « trois ans, à l'époque de sa mort, je n'ai pas voulu, quoique le bon droit « soit de mon côté, et afin de ne pas me manquer à moi-même dans une « chose à laquelle j'attache de l'importance, omettre de demander à votre « très-révérende seigneurie une lettre de recommandation et de protec- « tion pour le seigneur Raphaël Girolami, qui est actuellement un de nos « très-hauts et puissants seigneurs, devant lesquels est pendante cette « affaire; et en outre particulièrement chargé, par son excellence le gon- « falonier, de ladite cause qui doit être décidée et finie pour la fête de la « Toussaint. C'est pourquoi, Monseigneur, je prie de toutes mes forces « votre révérende seigneurie d'écrire une lettre ici audit seigneur Ra- « phaël, avec le tour adroit et affectueux qu'elle saura bien trouver pour « lui recommander Léonard Vincio, le très-passionné serviteur de votre « seigneurie, comme je suis et prétends être toujours, le priant et le met- « tant en demeure non-seulement de me faire justice, mais de donner « une décision favorable; et je ne doute pas, d'après les nombreux rap- « ports qui m'en sont faits, que le seigneur Raphaël, étant plein d'affec- « tion pour votre seigneurie, les choses ne tournent selon nos vœux, ce « que j'attribuerai à la lettre de votre révérende seigneurie, à laquelle je « présente de nouveau mon respect. *Et bene valeat*. Florence, le 18e de « septembre 1507.

« De votre très-révérende seigneurie, le très-humble serviteur.

« LEONARDUS VINCIUS, pictor. »

Digitized by Google

IV.

Léonard mourut au château de Cloux, près d'Amboise, l'année 1518, et laissa ses précieux manuscrits et ses dessins à son élève préféré, François Melzi, qui les rapporta en Italie. Or, dans la correspondance d'Albert Bendidio, résident du duc de Ferrare à Milan, on trouve une lettre où il est question de Melzi, et des manuscrits et dessins de Léonard, que Bendidio aurait voulu retirer des mains de Melzi, pour les offrir au duc Alphonse Ier, grand amateur de ces sortes de choses, et à qui le présent eût été des plus agréables. Dans cette lettre, l'ambassadeur, après avoir rendu compte d'un carrousel auquel avait pris part un gentilhomme de la maison de Melzi, continue en ces termes :

« Et, puisque j'ai fait mention de la maison de Melzi, je préviens votre « excellence qu'un frère de celui qui a couru a été l'élève de Léonard de « Vinci, et son héritier, et possède un grand nombre de ses secrets, et « toutes ses opinions, et peint en outre fort bien, à ce que j'entends dire; « sa conversation annonce du jugement, et c'est un charmant jeune « homme. Je l'ai engagé plusieurs fois à se rendre à Ferrare, lui promet- « tant que votre seigneurie le verra de bon visage, et depuis mon arri- « vée j'en ai dit autant à un sien oncle, gentilhomme fort honnête et « respecté; n'ayant pu lui reparler à lui-même, parce qu'il est retenu à « la campagne par la fièvre quarte. S'il plaît à votre excellence, j'insis- « terai d'une façon plus pressante. Je crois qu'il possède les petits livres « de Léonard sur l'anatomie, et il a beaucoup d'autres belles choses.

« Je rappelle ces petits objets à votre excellence, parce que les ma- « lades[1] sont d'ordinaire fort dégoûtés et portés à désirer mille choses. « Et je me recommande aux bonnes grâces de votre seigneurie.

« De Milan, le 6 de mars 1523. »

Les vicissitudes subies par ces précieux souvenirs de Léonard sont trop connues, pour qu'il convienne d'en refaire ici le récit, alors que nous n'avons rien à changer ni à rectifier dans ce qui a été dit par les écrivains antérieurs. On peut cependant affirmer avec certitude que Melzi ne se conforma pas au désir de Bendidio et qu'il ne se sépara pas, aussi longtemps qu'il vécut, de ces chers et vénérés souvenirs du grand homme, son maître et son ami.

1. Probablement, le duc se trouvait en ce moment indisposé.

Digitized by Google

V.

La bibliothèque communale de Ferrare possède un volume de poésies manuscrites de Flavio Antonio Giraldi, littérateur ferrarais, du milieu du XVIe siècle, et d'autres écrivains de la même époque, les uns connus, les autres ignorés. On y trouve d'un de ces derniers un distique où il est fait allusion à un ouvrage contesté de Léonard de Vinci.

Voici ce distique :

Bacchus Leonardi Vincii.
Ter geminum posthac mortales credite Bacchum :
Me peperit docta Vincius ille manu.

Où se trouve maintenant ce *Bacchus?*

Un tableau de sujet pareil, attribué à Léonard, se trouve au Musée du Louvre; mais les connaisseurs refusent d'y reconnaître sa main. Waagen, et après lui M. Villot, l'attribuent à un de ses élèves et soupçonnent que c'était primitivement un *saint Jean*, qu'une couronne de pampres, placée plus tard sur sa tête, a transformé en Bacchus. Je ne sais jusqu'à quel point cette supposition est vraisemblable; mais ce distique écrit dans le siècle même où vécut Léonard est une autorité qui prouve, avec une certitude presque complète, qu'il avait effectivement peint un tableau représentant Bacchus.

Il est encore question d'un Bacchus dans la correspondance de Gérôme Seregno, ambassadeur de la maison d'Este à Milan. Le 1er avril 1505, le duc de Ferrare témoignait à ce personnage le désir de posséder un *Bacchus* qui était alors, paraît-il, entre les mains d'Antoine-Marie Pallavicino, et Seregno répondait le 17 du même mois, en présentant les excuses de Pallavicino qui ne pouvait lui offrir le Bacchus, parce qu'il l'avait promis au cardinal de Rouen, cet accapareur bien connu de toutes les belles choses qui se trouvaient à Milan. Mais comme cette correspondance ne fournit pas d'autres éclaircissements, qu'elle laisse ignorer s'il s'agissait d'un tableau ou d'une statue, et aussi si l'ouvrage en question était de Léonard, nous nous abstiendrons d'hypothèses plus ou moins hasardées, et nous nous contenterons d'avoir pris note d'un fait qui pourra peut-être aider d'autres écrivains à compléter et à mettre en lumière cet épisode de la vie de Léonard.

GIUSEPPE CAMPORI.

Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LE MOYEN AGE

ET LA RENAISSANCE

LES ÉMAUX. (Suite.)

Les œuvres de Léonard Limousin ou celles qu'on peut lui attribuer sont si nombreuses au musée rétrospectif, qu'il faut nous contenter de citer celles qui, étant surtout datées, peuvent servir de jalons pour l'histoire de son talent.

La pièce qui porte la date la plus ancienne est un couvercle de coupe exposé par un des membres de la famille de Rothschild. A l'intérieur il représente trois scènes : un prêtre qui renverse sur l'autel le vin du calice, et deux banquets entre nobles personnages du XVIe siècle, banquets d'alliance, comme l'indique cette inscription : CONCILIAT DIVOS FEDERA AMICIAS.

L'extérieur de ce couvercle, qui semble prouver que « la plus franche cordialité », souveraine ordinaire de nos banquets d'aujourd'hui, ne régnait pas toujours jusqu'au dessert, pas plus à la renaissance que pendant l'antiquité, représente le combat des Centaures et des Lapithes.

Digitized by Google

Cette frise circulaire est une grisaille exécutée dans le sentiment des premiers Pénicaud, par hachures sur fond gris, avec un émail un peu grumeleux. L'inscription *Leonardvs Lemovicvs inventor* 1536, tracée en noir après l'achèvement de la pièce, prouverait, suivant nous, que Léonard revendiquait plutôt la composition que l'exécution de cette pièce d'un faire incertain, qui pourrait bien être de Martin, son frère et son aide; en tous cas pièce importante en ce qu'elle indique une filiation dans les procédés. Quant au fait historique que semblent rappeler les banquets de l'intérieur de la coupe, nous ne trouvons rien qui s'y rapporte dans notre histoire à la date de 1536, à moins qu'il ne s'agisse des alliances et des démêlés si fréquents de François Ier avec Charles-Quint.

Il y a loin de la facture pénible de ce couvercle au faire enlevé du beau triptyque exposé par M. le baron A. de Rothschild, triptyque composé de huit plaques signées L. L. 1544, où l'Adoration des rois et divers épisodes de la vie du Christ sont figurés avec des personnages d'une telle désinvolture que l'école de Fontainebleau ne nous en montre guère de pareils. Cette pièce est une grisaille coloriée par glacis transparents sur un fond blanc.

Parfois Léonard Limousin se contente de glacer seulement le côté de l'ombre, soit en bleu lapis, soit en bleu turquoise, comme dans la *Vendange* de M. le baron James de Rothschild, et d'obtenir ainsi des camaïeux d'un aspect plus chaud et plus agréable que les simples grisailles. Celles-ci, il les exécute généralement sur fond bleu lapis, qui donne plus de douceur au ton général, comme dans le plat ovale représentant la *Manne*, imitation libre de la composition de Raphaël. Ce plat, qui appartient à M. le baron G. de Rothschild, est signé LÉONARD LIMOSIN 1568, par enlevage dans un cartouche d'or. La même facture libre et harmonieuse se retrouve dans un certain nombre de plaques appartenant pour la plupart au même collectionneur et représentant l'histoire de Psyché, d'après les compositions de Raphaël, gravées par le maître au dé. A ces années nous semblent se rapporter les œuvres les plus parfaites de Léonard, et celles où il montre la main la plus légère et la plus sûre. Telles sont l'*Entrée à Jérusalem*, de M. le comte de Lavalette, qui a pour pendant l'*Adoration des bergers*, de M. Joseph Fau. L'*Hercule étouffant les serpents en présence d'Amphytrion et d'Alcmène*, plaque ronde, de M. Mordret, à laquelle semble faire suite l'*Hercule et Cacus*, d'après le Rosso, que M. Joseph Fau, son propriétaire, a rapproché de la même composition, traitée en majolique par F. Xanto.

Dans ces émaux, Léonard mêle et combine tous les procédés. Ici c'est

Digitized by Google

le procédé de la grisaille qu'il emploie, tantôt sur préparation noire, tantôt sur préparation bleu lapis. Sa main y enlève du premier coup les contours et les ombres principales d'une pointe fine et légère qui s'égare parfois dans les fonds pour y tracer quelques détails à peine indiqués. Ailleurs, c'est sur le métal lui-même qu'il indique au pinceau le sujet et les ombres; ailleurs encore, c'est sur un morceau de paillon d'or ou d'argent. Puis, avec des émaux de plus en plus transparents et de tons d'autant plus éclatants qu'ils doivent recouvrir des parties plus brillantes, il ménage habillement ses transitions. Les carnations sont largement modelées en émail blanc noyé dans le fondant et glacées de bistre légèrement coloré dans les ombres; les violets, les rouges et les bleus des vêtements sur paillons sont reliés aux carnations par des tons neutres des parties sur le métal, où un nuage d'émail blanc s'estompe du côté de la lumière. Puis des rehauts d'or posés sur le tout achèvent de donner l'unité à tant de travaux et de tons divers.

Parfois Léonard Limousin, dont l'activité suffit à tout, s'amuse à de legers caprices, comme la petite enseigne de chapeau de la collection Czartoryski que nous publions. Cette mêlée de cavalerie est peinte en grisaille sur ronde bosse, les chevaux et ceux qui les montent étant repoussés dans une feuille de cuivre. Quelques glacis d'émail bleu turquoise ajoutent l'accent de la couleur au modelé de la forme sur cette charmante pièce des commencements de Léonard, car elle est datée de 1539, avant les L. L. du monogramme.

Autant Léonard Limousin montre de largeur et d'aisance dans l'exécution de ses émaux d'ornement, autant il semble timide et réservé dans celle de ses portraits. Lorsqu'il n'a à interpréter que les libres compositions du Rosso, de Nicolo del Abate, ou les siennes propres, il est maître du sujet, et, suivant d'instinct la pente de son temps, il est un Italien de Fontainebleau. Quand il doit reproduire un portrait sur l'émail, un de ces crayons des Janet sans doute, d'un dessin si serré et d'un modelé si simple, il redevient un français provincial attardé à l'ancien style. D'ailleurs son frère Martin n'est-il pas là, dans son atelier; ce Martin Limousin que nous ne connaissons pas et qui pourrait bien expliquer, si on l'interrogeait avec soin, certains contrastes et certaines défaillances dans l'œuvre du célèbre émailleur.

L'exécution des portraits est tout autre que celle des grisailles pures ou coloriées. Les carnations sont couchées en émail blanc sur le fond qui est bleu ou noir et sur lequel le contour a sans doute été exactement tracé. Les cheveux et la barbe sont préparés en émail généralement jaune paille, et les yeux, enlevés sur le fond, sont marqués d'une prunelle

Digitized by Google

blanche glacée le plus souvent de bleu clair. Sur le fond des carnations, le modelé est parfois encore exécuté par enlevage pour les ombres les plus épaisses, et celles-ci ne le sont guère ; mais les parties coloriées et les demi-teintes sont exprimées par de fines hachures et même par un pointillé en bistre roux. Ce procédé, suivi plus tard et presque exclusi-

ÉMAIL EN RONDE BOSSE, PAR LÉONARD LIMOUSIN.

Collection du prince Czartoryski.

vement par Jean Limousin, au commencement du XVIIe siècle, sera repris et perfectionné par Petitot et par tous les peintres émailleurs.

Le même procédé modèle les cheveux et la barbe. Quant aux costumes généralement noirs, ils sont dessinés et agrémentés en or.

Parmi les portraits en assez grand nombre que possède l'Exposition, nous ne signalerons que les suivants :

Un petit portrait de Catherine de Médicis en costume de veuve, blanc et noir, exécuté en 1552, appartenant à M. le baron G. de Rothschild, qui a servi de modèle à un second portrait grand comme nature sur le-

Digitized by Google

quel on découvre le monogramme L. L. La date de 1555 inscrite sur un des émaux modernes qui servent d'entourage à cette belle pièce est sans doute la reproduction de chiffres cachés par la bordure; cet émail appartient à M. le baron A. de Rothschild. Nous signalerons encore dans la collection de M. le baron Gustave, un petit portrait d'homme, à cheveux couleur paille, dont le modelé par petites hachures bistrées est à peine visible, émail signé L. L. sur la balustrade qui, suivant l'habitude, interrompt le buste. Nous le signalons parce qu'il présente au revers cette particularité de laisser voir, à travers le contre-émail, le même monogramme L. L. enlevé à l'échoppe sur le métal.

Parmi les plus magnifiques portraits de Léonard Limousin, il faut classer celui de Scaliger, signé L. L., appartenant à M. le baron de Rothschild; celui d'un homme à longue moustaches rousses que l'on croit représenter un comte d'Armagnac; répétition d'un émail du musée du Louvre, mais fort supérieure à celui-ci. Cet émail, ainsi que son pendant, une dame posée de trois quarts, appartient à M. Germeau avec un portrait de Marguerite d'Angoulême. La sœur de François Ier, avec son nez immense et son costume noir ressemble plutôt à une religieuse qu'à l'idéal qu'on se fait de l'ingénieuse auteur des *Contes*. Cette pièce est signée des deux L., séparées par une fleur de lis.

Notons encore un charmant portrait, non signé, d'Anne d'Este, duchesse de Guise, à M. le baron James de Rothschild, et un délicieux petit portrait de femme, d'un grand charme de physionomie, qui appartient encore à l'un des membres de cette famille que nous ne pouvons nous lasser de citer, tant elle nous a permis d'étudier de merveilles.

Quelle différence entre les portraits de la bonne époque de Léonard, comme le portrait de docteur en robe fourrée et en bonnet carré, signé L. L. 1546, de la collection Czartoryski, et ceux de la fin de sa carrière! Tels sont deux portraits en pied qui nous semblent être ceux de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche sa femme, dont le premier est signé L. L. 1573, et qui appartiennent à madame la vicomtesse de Janzé.

A l'extrême fin de la vie de Léonard qui mourut, croit-on, en 1575, mais qui certainement était mort en 1577, il faut rapporter trois tableaux allégoriques qui représentent les membres de la famille des Valois, pensons-nous, transformés en planètes. L'un tient un foudre comme Jupiter; l'autre parcourt les espaces célestes sur le char du Soleil. Une femme transformée en Vénus est traînée par des colombes et va à la rencontre de l'Amour. La première de ces plaques, qui appartiennent à M. le baron James de Rothschild, est signée L. L. 1575; la dernière ne porte que la date de 1574.

Digitized by Google

Jehan Limosin, qui a ainsi signé en toutes lettres deux plats ovales appartenant l'un à M. Basilewski, l'autre à M. le baron A. de Rothschild, devait être le neveu de Léonard, et travailler vers la fin du XVIe siècle. Ses émaux, en partie sur paillons, ont pour couleur dominante le vert des fonds sur lesquels se détachent des carnations blanches, légèrement modelées par un pointillé en bistre roux, et des costumes bruns sur paillons. Il est vrai que les sujets des deux plats en question sont des chasses en forêt : mais les aiguières qui accompagnent ces plateaux n'ont aucune raison pour laisser dominer ces verts que l'on y retrouve encore. Celle de M. le baron A. de Rothschild est ovoïde, décorée de deux frises, l'une de femmes portant sur leur tête des corbeilles de fruits, l'autre de tritons et de sirènes, et signée I. L. Celle qui appartient à M. Basilewski est en forme de casque; elle représente une ronde d'enfants, et est signée d'un I. et d'un L. séparés par une fleur de lis.

Francois Limosin a signé et daté de 1623 six plaques d'un coffre représentant des sujets de la fable en émaux coloriés sur dessous blanc. Les carnations, passablement montées de ton, sont modelées par hachures, et les fonds, surtout bleus et pourpres, sont d'un aspect assez lourd. Ce François Limousin, qui semble à M. Ardant être également un neveu de Léonard, est un des derniers représentants, au XVIIe siècle, du grand art qui a rendu illustre le nom qu'il portait.

Avec Pierre Reymond nous rencontrons peu de problèmes à résoudre, et la seule difficulté que présentent certains des émaux de sa vieillesse consiste à les distinguer de ceux de Pierre Courteys.

L'exécution de Pierre Reymond est peu variée. Ce sont généralement des grisailles qu'il fabrique avec beaucoup d'habileté, mais aussi avec quelque dureté, par suite de l'abus des hachures noires dans la préparation de ses dessous et des tons saumonés dans les carnations. Comme on l'a dit, P. Reymond semble procéder comme un graveur. Placé à la tête d'un atelier considérable, il s'appliqua surtout à beaucoup produire et d'une façon expéditive. Aussi il n'est guère de collection qui ne possède une coupe, une aiguière, un plat, ou pour le moins une assiette sortie de son atelier.

L'énumération des pièces de ce genre que possèdent les collections de MM. de Rothschild, de M. Basilewski et de M. E. Dutuit, nous entraînerait beaucoup trop loin, quand même nous ne signalerions que celles qui portent une date toujours précieuse pour l'histoire d'un artiste.

Deux grands plats à ombilic de la collection Basilewski nous permettent de comparer Pierre Reymond dans toute la force de son talent, en

Digitized by Google

1558, et le même affaibli par l'âge, vers 1572; date qui nous est fournie par l'analogie de la facture de cette pièce, avec celle d'une coupe datée de la même collection. Dans le premier, qui représente la Création, le trait est ferme, le dessin élégant, quoiqu'on y puisse reprendre encore quelques lourdeurs. Les grotesques des bords et du revers sont simplement et largement conçus. Les chairs, n'étant glacées de bistre que du côté de l'ombre, participent du ton du fond; le tout enfin est fondu dans une vitrification brillante et lustrée. Dans l'autre plat qui représente Moïse sur son trône et quelques scènes de l'Exode, les figures sont longues, maniérées; le trait est lourd, épais; les ornements sont bizarres et compliqués tant sur le bord que sur le revers. Une couche de bistre saumoné, également étendue sur toutes les carnations, rend celles-ci dures et sans éclat. Enfin les blancs laissent dominer un ton gris opaque insuffisamment glacé.

Parmi les œuvres les plus fines de Pierre Reymond, nous signalerons, par contre, une coupe mamelonnée de la même collection représentant les Juifs dans le désert, puis celle de M. E. Dutuit, où se trouve figuré le banquet d'Énée et de Didon, grisaille glacée de bleu turquoise dans les ombres, suivant une méthode empruntée à Léonard Limousin. De belles guirlandes de feuillages combinées avec des chutes de trophées et des mascarons, le tout fin, élégant et léger, ornent les revers et les pieds de ces coupes et y font souvent préférer la simple décoration au sujet. Il en est le plus souvent de même des plats et des assiettes; le décor, composé en vue de l'emplacement qu'il doit occuper, est d'un grand goût et exécuté souvent avec une grande liberté, et possède cette qualité... d'être un ornement. Tels sont, entre autres, les revers de deux plats moyens de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild, qui représentent le Jugement de Pâris et le Triomphe d'Amphitryte, avec des mascarons en relief sur les bords. Dans les cartouches des revers, il y a des cerfs exécutés avec une crânerie digne d'un animalier de profession.

Dans les sujets religieux, P. Reymond emploie aussi la grisaille comme dans le beau triptyque de l'ancienne collection Pourtalès, aujourd'hui possédé par M. Basilewski; mais il semble surtout y préférer les grisailles coloriées sur fond blanc, avec carnations sur préparation bleue, suivant une des méthodes familières à Léonard Limousin, auquel il a parfois emprunté ses paillons, et même ses nuages d'émail blanc, pour éclairer les émaux translucides des vêtements. Nous retrouvons en effet ces divers procédés dans un beau triptyque de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild, qui représente Mme Louise de Bourbon,

Digitized by Google

abbesse bénédictine, agenouillée aux pieds de la Vierge : émail signé P. R. Fecit 1538.

La même Louise, abbesse, est figurée assistée de la Vierge et agenouillée en présence de la Trinité sur une belle plaque exposée par M. Berthon, dans laquelle l'éclat des émaux dissimule la dureté de la facture. Nous citerons encore un remarquable triptyque signé P. R. 1568, qui appartient à M. E. Dutuit, et deux charmantes petites paix : l'une représentant la Prédication de saint Jean, à M. le baron A. de Rothschild, signée P. R. sur le contre-émail, et portant le nom I. DORLIEM dans le bas de la composition; l'autre à M. Gatteaux, et figurant la Vierge sur un trône.

Nous attribuerons à l'un des membres de la famille de Pierre Reymond, à un Jean Reymond, que M. Maurice Ardant a trouvé avec la qualité d'émailleur dans des actes des commencements du XVIIe siècle, une plaque signée I. R. et datée de 1599, que possède M. le baron A. de Rothschild. Saint Élisée, parton des Carmélites, y est représenté prié par deux frères de la communauté de Rouen, entouré d'une foule de petits tableaux qui figurent sa légende. Ces émaux, qui sont coloriés et posés sur paillons, montrent un ouvrier fort habile, en possession de tous les procédés qu'emploient ses rivaux à la fin du XVIe siècle.

Nous croyons devoir rattacher MARTIN DIDIER à l'atelier de Pierre Reymond. Ses procédés sont semblables; il marque parfois aussi quelque dureté dans ses émaux, mais ceux-ci sont remarquables par la vive opposition des blancs intenses avec les noirs profonds.

Nous en avons un exemple sur le Laocoon de M. Germeau signé de ses initiales M. D., avec un I dans le D. sur le beau triptyque de la collection Czartoryski, également signé, et représentant la Crucifixion entre l'Ecce Homo et la Marche au Calvaire.

Ces caractères nous font également attribuer à Martin Didier deux volets de diptyque de la même collection représentant le Baptême du Christ et la Décollation de saint Jean; une plaque exposée par M. le vicomte de Tusseau, qui représente Samson emportant les portes de Gaza; puis un charmant triptyque de M. E. Dutuit. La Prédication de saint Jean-Baptiste est figurée sur la plaque centrale, entre le Baptême du Christ et la Décollation, peints sur les volets : le tout monté au XVIIe siècle dans une architecture d'ébène ornée de cuivre doré. Ce triptyque est une grisaille glacée d'émaux coloriés translucides.

Nous arrivons maintenant à la famille des Courteys; des Court; des

Digitized by Google

Court, dit Vigier; et des De Court: généalogie assez confuse que les recherches de M. Maurice Ardant n'ont encore pu débrouiller.

Si de tous ces artistes presque contemporains, Pierre Courteys n'est peut-être pas le plus ancien, c'est du moins celui qui a conservé le plus de traditions de la grande école d'art des commencements du XVIe siècle. Chez lui la forme a plus d'ampleur que chez ses quasi homonymes, et plus qu'eux il s'attache à la grisaille, bien que comme la plupart d'entre eux une secrète influence le porte vers les tons les plus éclatants de l'émaillerie sur paillons.

Un des beaux spécimens de cet artiste se trouve dans la collection de M. Basilewski, après avoir appartenu à celle de M. Debruge-Dumesnil. C'est une imitation de la composition d'Étienne de Laulne, représentant trois femmes faisant de la musique en avant d'un paysage, au fond duquel se voit un parterre dessiné à la française. Des hommes, au second plan, dressent un mai qui porte un écu aux armes de France. Sur la maison, qui est en arrière, on lit le monogramme P. C. en or. Le signe des Gémeaux est au sommet.

Cet émail, de forme ovale, est dessiné d'une main un peu lourde; mais les colorations sont puissantes et traitées avec toute l'habileté possible, et avec la variété de procédés que nous avons montrée dans les beaux émaux sur paillons de Léonard.

Nous attribuerons au même un plat rond des Niobides, grisaille coloriée avec paillons appartenant à M. le baron A. de Rothschild. Le décor du revers formé par quatre enfants debout, tenant des vases de leurs mains levées, séparés par des fleuves et des naïades adossés deux à deux, est d'un grand goût et d'une composition heureusement agencée. Le nom de COVRTOIS se lit en lettres d'or sur un pavillon, introduit dans l'ornementation, comme sur un plat semblable du musée du Louvre.

Jean Courteys et Jean de Court ont dû travailler pendant les mêmes années, car, si aucun d'eux n'a pris soin de dater les pièces qu'il marquait de son monogramme, on reconnaît les mêmes modèles et les mêmes influences ambiantes dans leurs œuvres. Jean Courteys nous semblerait seulement supérieur à Jean de Court, si l'on devait les juger tous deux d'après les deux plats ovales qui, imités de la même composition, représentent le Veau d'or. Le plat de Jean Courteys, qui appartient à M. le baron James de Rothschild, est une grisaille à chairs saumonées, passablement dessinée et remarquable par le *sfumato* des demi-teintes. Le plat de Jean de Court, exposé par M. Basilewski, est en émaux coloriés sur paillons. Les profils des personnages présentent cette acuïté si

Digitized by Google

remarquable dans les œuvres françaises de la fin du XVIe siècle, et le modelé des carnations est obtenu au pointillé en bistre roux.

Jean de Court réussit mieux les petites plaques, comme cette composition originale, signée I. D. C., appartenant à M. Berthon, où l'on aperçoit une chasse au milieu d'une plaine verdoyante, et un coin de l'enfer où des démons entraînent des âmes au milieu des flammes.

Les émaux de Jean Courteys, signés de ses initiales, sont nombreux au musée rétrospectif. Nous y signalerons une magnifique paire de flambeaux, représentant les travaux d'Hercule sur les bossages de leur pied circulaire à collerette, et une aiguière appartenant à M. le baron G. de Rothschild; un coffret bombé, représentant l'histoire de Joseph, à M. le baron James de Rothschild, auquel appartiennent encore deux belles assiettes qui retracent des épisodes de la vie du fils de Jacob; et cette horloge de table décorée des sujets de la Passion sur son enveloppe cylindrique et sur deux cadrans, que l'on s'est si vivement disputée naguère à la vente du Dr Michelin, de Provins; une aiguière à M. Demachy, décorée de deux frises, représentant l'une le Veau d'or, l'autre une Ronde d'enfants, et enfin un Calvaire sur plaque ovale à M. Gleizes.

Tous ces émaux sont coloriés avec parties sur paillons; mais nous leur préférons un beau plat en grisaille de la collection Basilewski, représentant l'Agneau qui brise l'un des sceaux en présence des vingt-quatre vieillards, émail qui possède toutes les qualités et tous les défauts de Jean Courteys. Nous reprocherons à cet émailleur d'exagérer les musculatures, où il veut faire parade de trop de science, et de pousser trop au rouge le saumoné des carnations; mais il possède un certain moelleux dans le traitement de ses grisailles, que fait valoir une glaçure brillante.

La signature « A Lymoges par Jehan Covrt, dit Vigier, 1556, » se voit sur l'une des trois plaques de l'histoire de Joseph, en émaux coloriés très-montés de ton, envoyés d'Angers par M. Mordret, et sur un couvercle de coupe en grisaille de la collection Czartoryski.

Cette année 1556 semble avoir été très-occupée par Vigier, car c'est pendant son cours qu'il a également produit la belle coupe aux armes de Marie Stuart de la collection Pourtalès. Jean Court dit Vigier affectionne surtout, comme Jean Courteys, les frises où Androuet Du Cerceau a figuré des triomphes de divinités marines ou champêtres, et ses grisailles, fort habilement traitées, valent mieux que ses émaux teintés où le violet domine trop.

Susanne Court ne nous semble guère mériter l'estime qui fait payer ses œuvres si cher. Ses émaux, où des personnages au museau pointu,

Digitized by Google

revêtus des émaux les plus éclatants dont les paillons exaltent encore les couleurs, se meuvent sur des fonds d'un vert uniformément acide, ne nous semblent ni des plus plaisants, ni des plus estimables. Cependant tout amateur veut en posséder. M. Basilewski a prêté un petit plat, qui représente les Femmés israélites allant au-devant de David vainqueur; et M. E. Dutuit a exposé un plateau ovale et une aiguière en forme de casque où l'histoire de Cadmus, de la vache et du dragon, des dents de ce dernier, des combattants qui en naissent, et finalement de la fondation de Thèbes, est deux fois racontée en style héroïque.

S'il n'était si froid dans ses grisailles, nous lui préférerions presque Jean Laudin qui, vers la fin du XVIIe siècle, essaya de galvaniser le cadavre de la vieille émaillerie limousine. Ce qu'il nous montre est d'un dessin très-correct, et souvent choisi aux meilleurs endroits; l'émail est bien fondu, et d'une belle qualité; mais à tout cela il y a un irremédiable défaut, comme à la jument de Roland qui était la meilleure bête du monde : cela est mort. Il ne faut point cependant omettre de signaler une Diane au bain, émail très-important de la collection Le Carpentier, qui nous semble éxécuté d'après la composition de l'Albane; une Distribution d'aumônes, d'après le Dominiquin, de la collection Czartoryski, où nous voyons encore un Neptune qui présente cette particularité d'être glacé de vert turquoise dans les ombres, absolument comme le petit Combat de cavalerie de Léonard Limousin qui est exposé à côté.

Noel Laudin est l'auteur d'une belle suite des Douze Césars à cheval, exécutés en émaux de couleur, d'après les estampes de Tempesta, croyons-nous, et possédés par M. Mordret, d'Angers.

De l'atelier des Laudin doit être sorti l'auteur d'un bénitier d'applique exposé par M. Germeau, bénitier décoré d'une grisaille représentant la Sainte Famille, signée du monogramme F A. M. P, dont l'A et l'M sont enchevêtrés l'un dans l'autre.

Il nous faut un peu revenir sur nos pas pour noter les trois émaux de H. Poncet, que possède M. Le Carpentier, et que M. le comte de Laborde a, du reste, notés dans son livre. Ce sont les portraits de saint Ignace de Loyola et de saint François-Xavier; le premier, signé en toutes lettres au revers; l'autre des seules initiales, ainsi que l'est une grisaille représentant le Repentir de saint Pierre. Les deux premières plaques, qui sont postérieures à l'année 1622, date de la canonisation de saint Ignace, montrent encore une pratique habile de la grisaille. Des glacis d'émaux translucides colorent les vêtements, et de légers frottis de bistre modèlent les carnations, dont les ombres sont quelque peu enfumées.

Nous n'avons point le temps de nous lamenter sur la mort de cet art

Digitized by Google

charmant de l'émaillerie limousine que l'on s'essaye à ressusciter aujourd'hui; nous n'avons point le temps non plus de dire à nos émailleurs modernes que, tant qu'ils ne sauront point tracer leur sujet du premier coup et sans repentirs, par une ligne de contour, et laisser apparaître celle-ci avec toute sa netteté à travers les travaux postérieurs, ils ne produiront que des œuvres sans accent et sans grandeur : car il nous faut étudier encore ce que l'Italie a essayé dans l'art des émaux peints.

On peut ranger dans cette classe la belle vaisselle émaillée, à Venise, croit-on, dont les divers membres de la famille Rothschild possèdent de si nombreux et de si magnifiques exemplaires. Mais on ignorerait la date de cette fabrication sans l'inscription suivante qui se lit sur le pied d'un ciboire appartenant à M. le baron G. de Rothschild, ciboire que les scrupules hébraïques de son propriétaire ont transformé, malgré le monogramme du Christ, en un vase quelconque, par la substitution, sur son couvercle, d'une figure d'amour à la croix qui devait y exister. Cette inscription est celle-ci : BERNARDINVS DE CARAMELLIS PLEBANUS FECIT FIERI DE ANNO M CCCCC II. Ainsi, c'est aux premières années du XVIe siècle que l'on martelait ces bassins, ces plateaux, ces chandeliers, ... d'une si belle forme, ornés de bossages et de godrons en spirale, que l'on revêtait ensuite d'émaux blancs, bleus ou verts, puis que l'on semait d'étoiles et de fougères d'or.

Environ aux mêmes époques l'on s'était essayé aux émaux peints. Mais jamais les émailleurs italiens ne réussirent à emprisonner l'émail blanc sous la glaçure qui fond le tout dans un ensemble harmonieux. Nous en avons un exemple frappant dans une monstrance cylindrique à pied, toute couverte de grisailles opaques, de la collection Basilewski. Nous en avons un autre plus intéressant encore dans une fort belle paix exposée par M. Le Carpentier. Cette paix, qui représente la Vierge et saint Joseph agenouillés de chaque côté de l'enfant Jésus couché à terre, d'après quelque maître milanais de la fin du XVe siècle, est préparée comme les anciens émaux coloriés français. Le sujet a été dessiné et modelé par enlevage sur fond noir à travers une couche blanche. Les costumes, etc., sont glacés de bleu, de violet ou de tanné translucides, et les chairs préparées en violet sont éclairées en blanc. Mais ce blanc, mis au pinceau comme les ors des costumes, est opaque, sans éclat, et ne participe en rien des qualités des dessous qu'il cache, au lieu de faire corps avec eux et de les faire valoir.

Les artistes italiens ont eu conscience de cette infériorité, car ils ont évité le plus possible ces rehauts blancs, et ils ont souvent composé d'agréables camaïeux en or sur fond bleu comme les petites plaques, —

Digitized by Google

Saint-Georges, Céphale et Procris, — que nous trouvons dans l'exposition de M. Arondel. Parfois aussi, ils se contentent d'un simple trait en bistre sur fond blanc, comme sur une charmante petite frise qui représente un triomphe dans le style de Mantegna, que nous trouvons dans l'une des vitrines de M. Le Carpentier. A peine de légers frottis violets et bleu clair y couvrent-ils quelques accessoires.

ÉMAIL ITALIEN.

Collection de M. Gatteaux.

C'est avec cette simplicité de procédés qu'a été exécutée la Vierge glorieuse entre deux saints, exposée par M. Gatteaux et ici reproduite. Nous n'avons pas besoin de louer le style de cette composition inspirée de quelque maître vénitien de la fin du xve siècle, ni la science du dessin qu'on y admire. Ce que nous voulons dire, c'est la finesse du ton et surtout le mode d'exécution. L'architecture et les carnations sont réservées sur le fond qui est gris clair, et modelées par de très-fines hachures blanches.

Digitized by Google

La robe de la Vierge est verte, et son manteau est bleu cendré, éclairé en or. Une couche bleu lapis léger s'étend sur le fond.

Cette petite merveille, ainsi que les autres émaux exposés par M. Gatteaux, portent au revers l'étiquette du musée du Louvre auquel ils ont été donnés. Ils y compléteront certaines séries de notre admirable collection du musée, puisqu'ils y feront entrer un Jehan I et un Jehan II Pénicaud très-importants, quatre grisailles de Jehan III Pénicaud, un fort beau combat de cavalerie de l'anonyme M. P., une charmante paix de Pierre Reymond, et enfin le petit chef-d'œuvre par lequel nous terminons cette longue revue de l'un des arts industriels où l'art intervienne le plus directement pour donner tout son prix à ce qui n'est qu'un morceau de cuivre revêtu d'un peu de verre.

Miniatures et manuscrits. — Il y a trop peu de temps que nous avons parlé de l'ornementation des manuscrits dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1] pour que nous songions ici à recommencer cette étude. Nous ne nous occuperons donc que des miniatures exposées isolément ou qui décorent la magnifique collection de manuscrits que M. A. Firmin Didot avait prêtée au musée rétrospectif.

L'art grec du xe siècle était représenté par une charmante miniature fort bien dessinée et d'une excessive finesse d'exécution, représentant saint Jean qui adresse des reproches à Hérode, sujet encadré dans une large bordure quadrillée.

Hérode porte le costume des empereurs de Byzance : le stemma sur la tête, les brodequins rouges aux jambes et l'épée dans son fourreau à la main. Puis, par une singularité qui ne peut s'expliquer que par l'espèce de culte dont les empereurs byzantins étaient l'objet, sa tête est ornée du nimbe réservé par l'iconographie chrétienne aux personnes divines quand il est croiseté, aux patriarches et aux saints quand il est uni.

Nous attribuerons au xie siècle un évangéliaire grec in-4°, où les figures des quatre évangélistes sont représentées dans d'assez grandes proportions, assis devant leurs pupitres de travail, suivant une tradition presque constante, mais sans leurs attributs. La tête de saint Marc, grave et songeuse, est d'un superbe caractère : saint Jean est représenté déjà vieux, tandis que l'art latin le figure toujours jeune et imberbe.

Les miniatures de ce manuscrit sont moins colorées que la précédente, l'artiste y ayant surtout procédé par tons rompus.

1. Tome XVII, p. 229 et passim. — *Des lettres initiales dans les manuscrits du moyen âge,* à propos du livre de M. Ed. Fleury sur les Manuscrits a miniatures de la bibliothèque de Laon.

Digitized by Google

Nous ne dirons rien des manuscrits éthiopiens qui, avec leurs vives enluminures, suivent exactement la tradition grecque.

Un des plus frappants exemples de cette persistance, ou plutôt de cette immobilisation de l'art byzantin, se voit dans un petit panneau appartenant à M. A. F.-Didot, et représentant saint Théodore armé à l'antique et perçant d'une lance Julien l'Apostat renversé à terre et tendant vers son vainqueur sa main pleine du sang de sa blessure. Cette peinture sèche, où les draperies semblent être de la nature du clinquant et qui est due à la main d'Emmanuel de Lampesdon (ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΟΥ ΛΑΜΠΕΣΔΟΝ) peut aussi bien appartenir au XIVe qu'au XVIe siècle, de l'avis des byzantinisants les plus exercés.

Le plus ancien et le plus important des manuscrits occidentaux est l'évangéliaire de Luxeuil, qui joint à la magnificence de sa décoration l'inappréciable avantage de porter une date. En effet, il y a d'abord un frontispice qui représente le Christ placé au centre de huit médaillons circulaires qui renferment les bustes des quatre évangélistes et des quatre grands prophètes; médaillons reliés par des banderoles qui portent les paroles dites par chaque prophète et se rapportant aux deux évangélistes entre lesquels il est placé; puis, en regard, une figure de saint Pierre auquel un religieux offre le livre qui nous occupe. Ces deux vers léonins :

Lvxovii pastor Gerardvs lvcis amator
Dando Petro librvm lvmen michi posco svpernvm,

nous indiquent que cette dédicace est faite par Gérard, abbé de Luxeuil. Or, la continuation du *Gallia christiana*, de M. Haureau, contient, dans le catalogue des abbés de Luxeuil, deux Gérard : l'un, qui a vécu à une époque indéterminée du VIIIe siècle, mais avant Pépin le Bref; l'autre, dont il est fait mention aux années 1040, 1049 et 1051. C'est de celui-là qu'il s'agit dans l'évangéliaire de M. A. Firmin Didot.

Plus loin, en regard d'une figure de saint Marc, représenté, non plus vêtu à l'antique, suivant l'habitude, mais en costume archiépiscopal, comme patriarche d'Alexandrie, se lit en lettres d'or, sur un fond pourpre, une longue pièce de vers qui compare Dieu à un lion, — le lion de saint Marc, — et qui se termine par les deux suivants :

Avxilio cvivs pivs avctor codicis hvivs
Abba Gerart vivat animis et morte resvrgat.

Ainsi c'est bien Gérard qui a fait exécuter ce manuscrit [1].

1. M. le comte Auguste de Bastard parle à plusieurs reprises de ce manuscrit dans

Digitized by Google

Nous insistons sur ce point, parce que M. A. F. Didot pense y reconnaître deux mains : l'une, qui serait du temps de Charlemagne et qui au-

PAGE D'UN ÉVANGELIAIRE DE LUXEUIL. — XIe SIÈCLE.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

rait peint les magnifiques canons dont nous donnons un spécimen ; l'autre, du XIe siècle, à qui l'on devrait le frontispice, etc.

sa savante, mais diffuse étude sur les crosses. (*Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, t. IV, p. 455, 619, 733 et 881. Imprimerie impériale, 1860.)

Digitized by Google

M. A. F. Didot fonde son opinion sur la différence d'éclat des canons et des miniatures, ce qui peut provenir de ce que deux enlumineurs inégalement coloristes ont exécuté, l'un les simples ornements, l'autre les sujets. Mais le caractère de l'écriture est le même sur toutes les pages, qu'elles soient décorées de sujets ou peintes en pourpre, ou simplement consacrées au texte ; les lettres initiales sont formées de vigoureux rinceaux à feuilles à peine épanouies, exécutées en or bordé de rouge, suivant l'habitude du XIe siècle. Il nous est impossible enfin de reconnaître les différences que signale M. A. F. Didot. Ce manuscrit appartient à l'art rhénan par le peu de coloration de ses miniatures, qui présentent cette particularité d'avoir été exécutées sur des feuilles de vélin peintes au revers d'un dessin courant représentant des lions affrontés ou des monstres circonscrits par des anneaux circulaires ; vélin impérial peut-être, et envoyé de Constantinople ainsi préparé.

C'est un siècle après, environ, que doit avoir été exécuté un psautier qui provient de l'abbaye d'Ottemburen, en Souabe. Après le calendrier vient le frontispice formé par un crucifix qui représente le T initial du *Te igitur*, de chaque côté duquel sont placés deux abbés : S. RVOPERTVS ABBAS et ISINGRINVS ABBAS, portant tous deux un tau comme celui d'ivoire que nous avons vu en nature dans la collection de M. Basilewski.

Or Rupertus, qui n'est saint que pour les moines d'Ottemburen, mourut en 1145 et eut pour successeur Isingrinus qui restaura le monastère, probablement après l'incendie qui le dévasta en 1152, orna l'église et augmenta la bibliothèque. Le manuscrit que possède M. A. Firmin Didot est une épave de cette bibliothèque et un témoignage du fait relaté dans les *Annales ordinis Sancti Benedicti* (t. VI, p. 397).

Ce manuscrit, dont les nombreuses miniatures pâles sont faites quelque peu de pratique, tracées en noir et couchées de teintes plates avec quelques touches de bistre pour marquer les ombres, offre encore, au XIIe siècle, de nombreuses marques d'influence carolingienne. Il est surtout remarquable par la qualité de ses « argents », qui ont conservé toute la fraîcheur du premier jour, tandis que d'ordinaire ils ont tourné au noir dans les manuscrits de cette époque.

Un Flavius Josèphe, qui provient de l'abbaye de Saint-Tron (Limbourg), à ce que l'on suppose d'après la copie d'une bulle du pape Alexandre III (1159—1181) inscrite sur l'une des gardes, est à peu près daté par cette pièce, d'une écriture un peu postérieure au reste du manuscrit. La seule miniature qu'il possède est un frontispice formé des initiales I. N., d'*initium*, combinées avec une foule de médaillons représentant la création, les fleuves du paradis, les prophètes, etc., dans une bordure

Digitized by Google

formée de belles feuilles entablées, le tout se détachant sur un fond bleu, vert et or. Les autres lettres, fort belles du reste, ne sont que rouges et bleues. Nous croyons ce manuscrit de la fin du XIIe siècle, et exécuté sous une influence allemande.

Le XIIIe siècle est représenté d'abord par deux petits Évangéliaires remarquables par l'admirable finesse du vélin et de l'écriture, puis par un charmant psautier français qui nous semble être quelque peu antérieur à saint Louis. Comme il renferme deux miniatures qui représentent, l'une saint François d'Assise, nimbé, prêchant les oiseaux, l'autre saint Dominique, également nimbé, faisant subir l'épreuve du feu à ses livres; comme ces deux fondateurs d'ordre ont été canonisés, l'un en 1229, l'autre en 1234, ce manuscrit est nécessairement postérieur à cette dernière date. Maintenant, comme le calendrier ne renferme point le nom de saint Louis, nom que l'on s'empressa d'inscrire sur les calendriers français dès que Louis IX fut canonisé, c'est-à-dire à partir de l'année 1297, le manuscrit est antérieur à cette dernière date. Nous devons faire observer cependant que le calendrier ne renferme point non plus la mention de saint François et de saint Dominique.

Les nombreuses miniatures tirées de l'évangile, celle de la lapidation de saint Étienne, celle de l'incrédulité de saint Thomas, remarquable par la grandeur du geste, la lettre B du *Beatus vir* qui renferme la Descente aux limbes et la Résurrection, etc., sont d'une exécution très-fine, encadrées dans de belles architectures gothiques, et font que ce manuscrit est, dans toutes ses parties, l'un des plus beaux spécimens de l'art du XIIIe siècle, entièrement épanoui.

Nous citerons encore deux psautiers français antérieurs à saint Louis qui appartiennent à M. Techener. L'un est orné de grandes miniatures représentant des scènes de la passion, et le roi David tantôt jouant de la harpe accompagné par un violon, tantôt carillonnant sur une série de clochettes : miniatures d'une bonne exécution accompagnées d'un texte fort bien écrit.

Un psautier de Bonne de Luxembourg, femme du roi Jean, laquelle mourut en 1349 après l'avoir épousé en 1332, est un charmant exemple de l'art un peu triste des commencements du XIVe siècle. Les sujets y sont généralement exprimés en grisailles noires sur fond coloré imitant un tapis.

Nous empruntons à ce manuscrit une partie de la légende des Trois vifs et des Trois morts. Sur la page que nous reproduisons, et qui donne une suffisante idée de la décoration et du style de ce manuscrit, on voit les trois jeunes gens à cheval au moment où ils aperçoivent les trois

Digitized by Google

morts, debout sur la page opposée, et parvenus à divers degrés de décomposition : *académies* qui prouvent que les artistes du moyen âge étudiaient un peu plus le nu qu'on ne veut le supposer.

LES TROIS VIFS.

PSAUTIER DE BONNE DE LUXEMBOURG. — XIVe SIÈCLE.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

Le R. P. Cahier, dans une note mise en tête du volume, pense que ce manuscrit a été exécuté pour quelque clarisse ou pour quelque membre de la grande famille de saint François, à cause de la présence de certains saints au calendrier et de la dévotion particulière aux plaies de Jésus-Christ qu'on y constate. Toujours est-il que les miniatures de ce

Digitized by Google

manuscrit, et entre autres celles qui décorent le calendrier, sont des chefs-d'œuvre de finesse et d'esprit.

Nous rapprochons de ce livre un petit missel orné à l'intérieur de ces lettres initiales de miniatures d'une finesse merveilleuse, où, dans les amples draperies qui recouvrent les personnages, on reconnaît l'influence italienne.

Cet art italien, mais surtout siennois, a décoré les Révélations de sainte Brigitte de miniatures exécutées dans le style du Giotto, remarquables par l'austérité des figures, la simplicité des draperies et la couleur bistrée dont sont peints les carnations et les linges. Quant à l'ornementation, elle est composée de grandes feuilles qui s'enroulent autour de bâtons qui bordent les pages.

Une ramification du même art, importé d'Avignon en Bohême par Charles IV, en même temps que d'autres rameaux se développaient en France et sur les bords du Rhin, se reconnaît dans un manuscrit appartenant à M. l'abbé Grimot, curé de l'Isle-Adam, fragment très-important d'une chronique latine de Bohême décorée de nombreuses miniatures d'un style tout italien, et fort intéressantes pour l'étude des costumes, des armures et de certains détails de la vie civile.

C'est par Avignon, où résidèrent les papes pendant les deux premiers tiers du XIVe siècle, que l'art italien semble s'être introduit en France. Nous en aurions un précieux témoignage, suivant une remarque du R. P. Cahier, dans un petit psautier in-8 de la collection de M. A. F. Didot.

L'origine du manuscrit doit se présumer d'après ce fait, qu'il renferme la commémoration et l'image de Pierre de Luxembourg, mort à Villeneuve-lès-Avignon en 1387, et canonisé en 1432. La date est à peu près indiquée par cette circonstance que le calendrier, contre l'habitude, marque Pâques au 25 mars. Or, ce fait place l'exécution du manuscrit entre les années 1407 et 1440.

Le R. P. Cahier pense qu'il faut adopter la dernière date. Peut-être serions-nous tenté d'en choisir une un peu antérieure, à cause de certains détails de costume. Quant au style des miniatures, c'est celui qui rend si caractéristiques les manuscrits exécutés par ordre de Jehan, duc de Berry : des figures douces, quelque peu efféminées; la recherche de l'expression; des draperies aux plis abondants; une tonalité discrète. Quant à l'ornementation, elle est essentiellement française.

Comme le dit le titre du livre :

Ci est li rommant de la Rose,
Où l'art d'amours est tote enclose,

Digitized by Google

le plus curieux et le plus ennuyeux des poëmes que puisse faire lire le désir de connaître ce qui a tant amusé nos arrière-grands-pères.

Le manuscrit de ce roman que possède M. A. F. Didot est de la fin du XIVe siècle et orné de miniatures assez ordinaires, mais fort intéressantes, parce qu'elles commentent les allégories des auteurs. Ainsi il n'est personne qui, après avoir lu les longs discours de Faux-Semblant, ne devine que Jean de Meung a voulu faire la satire des moines; mais il est intéressant de voir que l'enlumineur d'un manuscrit presque contemporain du poëme confirme notre opinion et revêt le personnage du froc monacal.

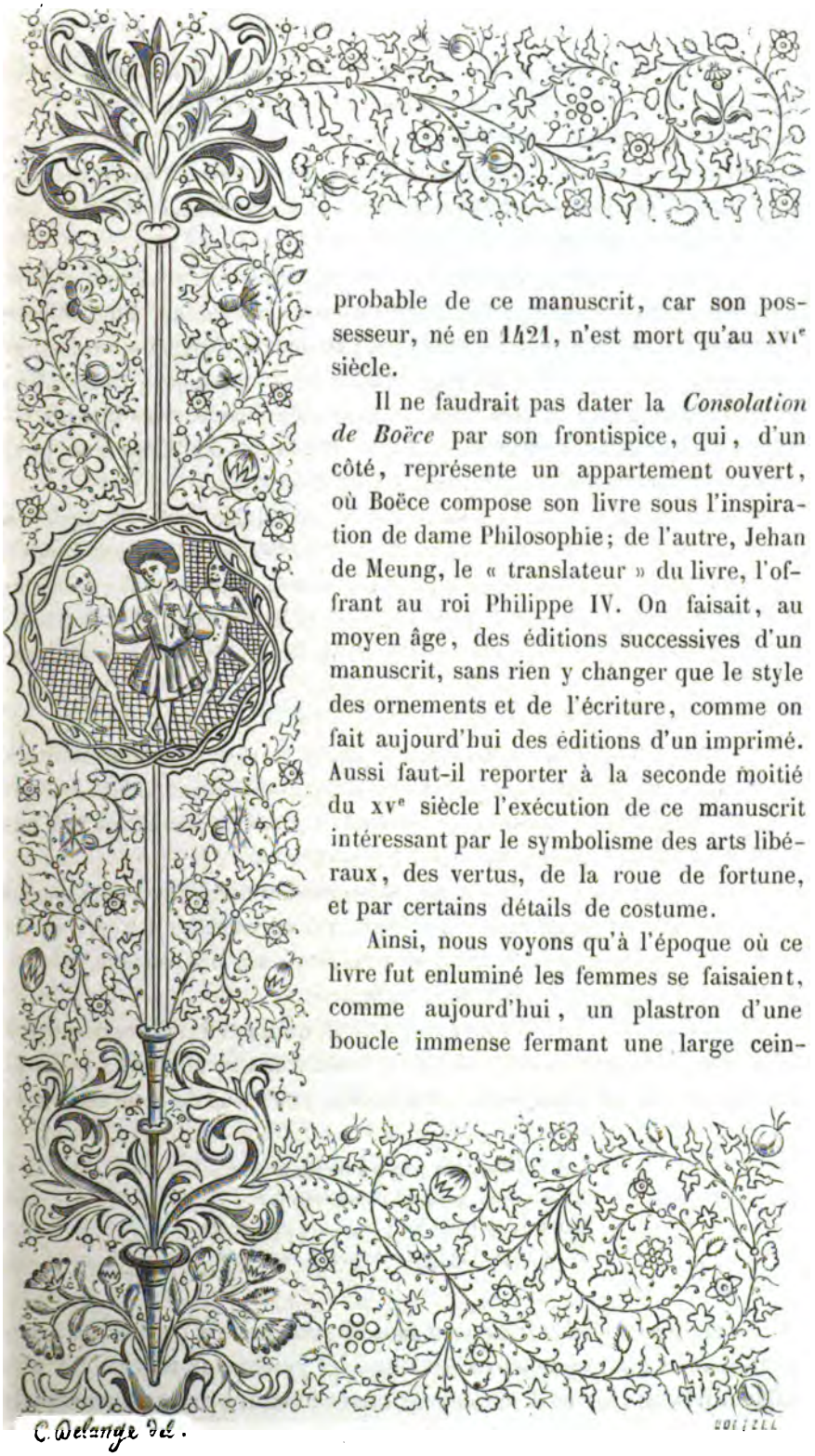
Maintenant que nous arrivons au XVe siècle, l'abondance des monuments nous inquiète : autre chose nous inquiète aussi. Dans cette foule de livres d'heures comment reconnaître le point précis où l'art gothique expire, où commence la renaissance française ? En quel lieu poser la borne dans ce champ mal limité où nous sommes forcés de labourer chacun de notre côté, notre ami Paul Mantz et nous. Non pas que nous redoutions que le soc brillant qu'il guide d'une main si sûre empiète sur notre sillon; mais, si nous travaillons la même terre, n'y a-t-il pas danger que l'un ne renverse ce que l'autre aura retourné? ou, pour parler net, que l'un ne dise blanc où l'autre aura dit noir; que l'un ne blâme où l'autre approuvera, et que nous ne traitions de décadence ce qu'il appellera résurrection?

Mais enfin la vie naît de la mort, et il se peut fort bien que tout en nous plaçant à des points de vue opposés, nous soyons au fond plus d'accord, notre collaborateur et nous, que nous ne semblerons l'être s'il nous arrive de parler tous deux du même manuscrit avec des opinions qui sembleraient contradictoires.

Pendant une période du XVe siècle que nous ne saurions préciser, furent exécutées en France de grandes heures in-8° qui, en outre de miniatures représentant à pleine page des scènes de l'Évangile comprennent, dans chacun des médaillons des bordures marginales de chaque page, une seconde suite très-détaillée des mêmes scènes, puis une danse des morts dont nous reproduisons un épisode, puis enfin les différentes phases de la fin du monde. Le tout d'une exécution supérieure et très-fine. Les personnages portent des costumes à grands plis bien dessinés, dont la tradition nous semble quelque peu allemande.

Les armes de Bourgogne brisées par la barre de bâtardise, et la devise NVL NE SI FROTTE, entourant une espèce de hotte de cheminée d'où s'échappent des flammes, font attribuer à Antoine de Bourgogne, bâtard de Philippe le Bon, un livre d'heures d'une exécution fort sommaire; mais cette attribution ne peut nous renseigner sur l'époque

Digitized by Google



probable de ce manuscrit, car son possesseur, né en 1421, n'est mort qu'au XVIe siècle.

Il ne faudrait pas dater la *Consolation de Boëce* par son frontispice, qui, d'un côté, représente un appartement ouvert, où Boëce compose son livre sous l'inspiration de dame Philosophie; de l'autre, Jehan de Meung, le « translateur » du livre, l'offrant au roi Philippe IV. On faisait, au moyen âge, des éditions successives d'un manuscrit, sans rien y changer que le style des ornements et de l'écriture, comme on fait aujourd'hui des éditions d'un imprimé. Aussi faut-il reporter à la seconde moitié du XVe siècle l'exécution de ce manuscrit intéressant par le symbolisme des arts libéraux, des vertus, de la roue de fortune, et par certains détails de costume.

Ainsi, nous voyons qu'à l'époque où ce livre fut enluminé les femmes se faisaient, comme aujourd'hui, un plastron d'une boucle immense fermant une large cein-

Digitized by Google

ture, et que leur tête était couverte d'un hennin à deux cornes, « plus hautes que cornes de licorne », comme dit le chevalier La Tour Landry dans ses instructions à ses filles.

De très-intéressants détails de costume se trouvent encore dans le beau manuscrit in-4° des *Trois âges de l'homme*, d'Étienne Porcher, auteur du *Rosier des guerres*, composé par ordre de Louis XI.

D'abord costumes de chasse. Les dames, peu fières, y vont en croupe avec leurs longues robes justes, sanglées dans une large ceinture, coiffées de hauts bonnets, derrière leurs amis en justaucorps s'arrêtant au-dessous de la ceinture, ou parfois en longs pardessus tombant jusqu'aux talons et coiffés d'un feutre hérissé. Puis, costumes de guerre, dans une miniature qu'il aurait fallu exposer au milieu des armes de l'Empereur, pour expliquer et commenter quelques-unes de celles-ci.

Les chevaliers portent l'armure pleine, semblable à la plus ancienne de celles que possède l'Empereur, et sont coiffés de la bourguignotte à visière sans mézail. A côté d'eux, des archers font mouvoir les arbalètes à étrier et à cric. Ces soldats sont vêtus de la livrée de la ville de Paris, c'est-à-dire des trois couleurs, et portent au beau milieu de leur haubergeon croiseté les quatre lettres $\frac{L}{D}\,\frac{K}{F}$ ainsi disposées.

Ces lettres pourraient bien signifier Louis, Karles, Dauphin Français; d'autant plus que le pennon de France et celui de France écarlaté de Dauphiné se distinguent parmi tous ceux des chevaliers bannerets qui entourent le roi de France combattant les Sarrasins.

Cette alliance des armes du roi et du dauphin n'indique-t-elle pas les dernières années de ce roi soupçonneux qui ne commença guère qu'au moment de quitter la vie à mettre en évidence son fils, relégué jusque-là et abandonné dans le château d'Amboise.

C'est donc aux environs de l'année 1482 qu'il faudrait faire descendre l'exécution de ce manuscrit, où l'on a voulu voir une allusion à Louis XI dans ce berger qui tond de près ses brebis, au-dessus de cette sentence :

Une fois l'an, fait bon ses brebis tondre
En la saison, sans du cuir escorcher;
Car trop souvent les peult faire morfondre,
Et sans le cuir layne ne croist sur chair.

Nous citerons encore, dans ce manuscrit, une belle et grande miniature représentant des seigneurs très-attentifs et jouant aux échecs. Sur une table à tréteaux est posé le tablier à carrés blancs et rouges, sur lesquels

Digitized by Google

sont savamment disposées les pièces, fort bien particularisées, suivant leur espèce. A côté est placé le sac pour les enfermer.

« Ung tablier dans ung sac de cuir garni de tables (dames) et d'eschès », dit à la même époque l'inventaire de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, comme pour commenter cette belle miniature, d'un style tout français, exécutée par teintes plates, accentuées dans les ombres et rehaussées d'or dans les lumières.

Nous n'avons point d'incertitude pour dater les Chroniques de Bourgogne, dont la décoration est attribuée à un certain Hugues de Tolleins. Cette chronique, s'arrêtant à Philippe, fils de Maximilien et de Marie, après la mort de cette dernière, en 1482, appartient à l'extrême fin du xve siècle, et fort probablement à l'art rhénan, à en juger par le style d'une église que nous voyons représentée dans une des miniatures qui décorent ce manuscrit, miniatures remarquables par la lourdeur et par la laideur des têtes posées sur de grands corps qui n'en finissent plus.

Nous aussi, nous n'en finissons pas. Il nous faut encore citer cependant un très-curieux manuscrit de deuil exposé par M. Germeau, et quelques miniatures qui appartiennent à MM. Delaherche et Clément.

Les pages du manuscrit, qui est du xve siècle, sont peintes en noir, et les lettres qui s'y détachent en blanc ont été enlevées au grattoir par un ouvrier fort habile à manier cet instrument qui jouait un si grand rôle dans la calligraphie du moyen âge, que les évangélistes du manuscrit grec de M. A.-F. Didot le portent d'une main et la plume de l'autre.

Les miniatures exposées par M. Clément sont du xve siècle, mais d'époques et d'écoles différentes. Une Crucifixion de très-grandes dimensions relève de l'école franco-italienne, que nous appellerons l'école du duc de Berry. Les deux autres, qui représentent l'Entrée à Jérusalem et la Cène, dans un appartement ouvert qu'entourent de nombreux personnages, sont essentiellement françaises et de la fin du xve siècle.

M. Delaherche a exposé quatre miniatures fort belles, de l'époque de Louis XII, mais très-françaises, qui figurent les quatre états de l'homme: l'état sauvage, l'état de pauvreté, l'artisan et l'homme noble. L'artisan, qui n'est autre que saint Joseph, travaille à quelque ouvrage de hucherie dans sa boutique, fort intéressante pour le détail de tous les outils en usage à la fin du xve siècle. L'appartement de l'homme noble n'est pas moins intéressant par ses détails d'ameublement. Nous y voyons une crédence dans le genre de celle de M. d'Yvon, mais munie d'un dossier avec tablette et d'un dais. Des brocs sont placés sur la plate-forme d'où partent les pieds. Le buffet porte les plats et les fiasques; les coupes et les hanaps reposent sur la tablette supérieure.

Digitized by Google

Nous laissons maintenant le champ libre à notre collaborateur, ayant négligé à dessein toutes les œuvres où la renaissance s'annonce, tantôt par les mains des Italiens, tantôt par celles des Flamands, quelque peu italianisés, tantôt enfin par notre Jehan Foucquet ou par son école.

Tapisseries.— Nous ne trouvons point, dans l'exposition rétrospective, de tapisseries qui remontent au delà de la fin du xve siècle. Les deux plus anciennes nous semblent être celles que Mme de Bastard a exposées, et qui font partie d'une tenture figurant les scènes principales d'une moralité composée par Nicolas de la Chesnaye.

Cette moralité qui porte ce titre bizarre : « *La Nef de santé avec le gouvernail du corps humain et la condamnation des Bancquets, à la louenge de Diepte et Sobriété...* » dut jouir de quelque renommée à la fin du xve siècle, car on en compte quatre éditions jusqu'en l'année 1507, et deux tentures différentes, au moins, furent exécutées d'après son texte.

Quelques pièces de l'une se trouvent à Nancy, où il est de tradition qu'elles proviennent de la tente de Charles le Téméraire : les deux tapisseries de Mme de Bastard font partie d'une autre suite. On remarque, en effet, de grandes différences dans la composition du Combat des Maladies et des Convives, dont M. Achille Jubinal a donné le trait d'après la tapisserie de Nancy dans son ouvrage sur les *Tapisseries historiques*, sujet que nous retrouvons sur l'un des panneaux de Mme de Bastard.

Nous voudrions pouvoir analyser cette composition baroque, dont nous voyons le prologue et l'un des épisodes principaux au musée rétrospectif, et décrire ceux-ci; mais il nous faut en place analyser une assez singulière histoire qui a trait à la même tenture.

Un manuscrit de la Bibliothèque, cité par M. A. Jubinal, contient une description faite au xve siècle, et adressée à un puissant duc, de trois tentures exposées à Vienne par un marchand turc. L'une est intitulée : « *Le Débat de Jeunesse et de Vieillesse devant Vénus;* » l'autre porte le nom de « *Tenture de l'Honneur;* » la dernière figure « *La condamnation de Souper et de Banquet.* » L'officieux correspondant décrit très-soigneusement ces trois tentures, afin que le duc puisse les acheter, sinon en faire exécuter de semblables par ses ouvriers. Tout en disant que ces tentures renferment des inscriptions en lettres sarrasinoises qu'il s'est fait traduire par le marchand turc qu'il avait déjà rencontré comme interprète à Venise, l'auteur de la note transcrit, comme se trouvant sur les tentures, des vers qui doivent être ceux du poëme de Nicolas de la Chesnaye : ce qui suffit pour prouver que ces tentures avaient été fabriquées

Digitized by Google

en Occident, dans les Flandres ou en France. Notons d'ailleurs que les galons des vêtements que portent les personnages dans les tapisseries de Mme de Bastard sont ornés d'inscriptions en lettres moitié latines, moitié pseudo-arabes, qui n'ont aucune signification.

Or, si le duc à qui s'adresse cette correspondance est le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, comme on le suppose, — et c'est sur cela que l'on se fonde, ainsi que sur la tradition, pour croire que les tentures de Nancy lui ont appartenu, — il faut que ces tapisseries n'aient point été exécutées dans les États de ce prince. S'il en était autrement, on ne lui parlerait point des tentures exposées à Vienne comme de choses nouvelles que pourraient imiter ses ouvriers.

Il y a donc là des obscurités nouvelles qui épaississent encore toutes celles qui enveloppent l'histoire de la tapisserie.

Les tapisseries de Mme de Bastard et celles de Nancy nous semblent avoir été composées par le même artiste, ou du moins par deux artistes contemporains, autant que nous en pouvons juger d'après le trait tel quel publié par M. Achille Jubinal. Les airs de tête sont quelque peu flamands, et les costumes sont ceux que l'on portait du temps de Charles VIII et de Louis XII. La bordure est composée par de grandes feuilles contournées qui s'enroulent autour d'un bâton; la lisière est jaune et rouge.

L'exécution de ces tapisseries est celle qui a prévalu jusqu'au XVIIIe siècle et qui nous semble la seule rationnelle pour des tentures où l'aspect décoratif doit surtout être recherché. Les contours y sont cernés du côté de l'ombre. Des couleurs grand teint et en petit nombre y sont employées et nuancées par hachures parallèles et normales à la chaîne, qui lient ensemble les couleurs en formant des tons intermédiaires d'une grande transparence. C'est le vert qui ombre le jaune, qui est lui-même ombré par le bleu lapis, lequel ombre également le bleu clair qui remplace souvent le blanc. Le rouge vif sert d'ombre aux bruns roux légers, etc. C'est, on le voit, l'application de la loi des couleurs complémentaires, faite d'instinct, bien avant les révélations de la science.

Dans les deux panneaux exposés par Mme de Bastard, c'est la tonalité rouge qui domine : ce sont les tons tannés dans la tapisserie des *Trois Parques*, d'une époque un peu postérieure, qu'a exposée M. Schmidt.

Clotho, Lachésis et Atropos, se tiennent debout sur le corps d'une jeune femme couchée à terre, symbole probable de la Vie dont la dernière des trois vierges vient de couper le fil. Ces figures élégantes, vêtues de longues robes collantes au corps, faites d'étoffes diaprées, se détachent sur un fond bleu semé de petites plantes. La bordure est composée de bouquets de fruits et de feuilles.

Digitized by Google

L'exécution de cette tapisserie témoigne d'une recherche que nous ne trouvons point dans celles qui sont exécutées à la même époque. Ainsi la robe de Clotho, d'un ton bleu très-intense, est ombrée en bleu noir par de larges traits obliques, d'un aspect tout différent de celui des hachures parallèles dont nous venons de parler.

Les triomphes occupent une large place dans l'iconographie de la renaissance, ainsi que l'a remarqué M. Didron, qui leur a consacré, dans les *Annales archéologiques*, de longues et spirituelles études. Triomphes païens, comme dans le songe de Polyphile; triomphes chrétiens, comme sur la longue frise en bois qu'avait exposée M. Le Carpentier, répétition d'un sujet fréquemment reproduit sur les verrières : triomphes semi-chrétiens, semi-païens, comme sur les trois tapisseries exposées par M. Bourouet.

Ces trois tapisseries représentent les Triomphes de la Foi, de la Charité, de la Prudence, et sont les éléments, sans doute, d'une tenture qui figurait l'exaltation des sept vertus principales.

Dans ces tentures, qui demanderaient de longues descriptions, le sacré et le profane sont parfois alliés de la plus étrange façon. Ainsi, dans le *Triomphe de la Prudence*, traînée par deux griffons, et entourée par les figures de David et d'Abigaïl, d'Esther et d'Assuérus, nous voyons Persée recevant de Minerve le bouclier qui doit l'aider à vaincre Méduse, et Cadmus combattant le dragon; Rachel et Judith coudoient Titus et Prométhée.

Le *Triomphe de la Foi* est plus exclusivement chrétien. La personnification de cette vertu s'avance sur un char traîné par les quatre symboles évangéliques, arrangés avec beaucoup de goût. L'ange chevauche le lion, et l'aigle est perché sur le bœuf qui, avec le lion, foule aux pieds Simon le Magicien et Mahomet. Le char est placé de front entre deux colonnes; celle de gauche portant l'image de l'ancienne loi, c'est-à-dire de la synagogue; de ce côté sont Abraham et Isaac, Judith, David, Judas Machabée et Jacob. Au fond, l'arche de Noé et Élie dans son char de feu. La colonne de droite porte la figure de la loi nouvelle, qui est l'Église. De ce côté sont saint Sylvestre terrassant Julien l'Apostat, sainte Hélène, Théodose, Constantin et saint Louis. Puis, au fond, Charlemagne retrouvant le corps de Roland, renversé sur le dos et fixé au sol par quatre fers de lance qui l'y ont crucifié. Saint Jacques chevauche dans le ciel tel qu'il apparut aux Espagnols en combattant à leur tête.

Ces tapisseries, exécutées avec les mêmes alliances de couleurs, et nuancées par le même procédé de hachures parallèles que les précédentes, nous semblent composées par quelque artiste de l'extrême fin du xve siècle,

Digitized by Google

quelque peu familiarisé avec l'art de la renaissance et plus français que flamand. La présence des figures de saint Louis, de Charlemagne et de Roland nous le ferait du moins supposer; mais la fabrication est flamande, du moins elle est celle d'un atelier soumis jadis aux ducs de Bourgogne. Voici où nous croyons en trouver la preuve.

Au delà d'une large bordure de fleurs, sur la lisière qui est bleue, nous remarquons la marque suivante sur la tapisserie du *Triomphe de la Prudence.*

MARQUE DU TRIOMPHE DE LA PRUDENCE.

Ne doit-on pas reconnaître là, quoique un peu altérés, les deux foisils (briquets) de Philippe le Bon, frappant quelque chose de rouge qui doit représenter le caillou d'où s'échappent les étincelles, ainsi qu'on les voit composant le collier de la Toison d'or?

Dans la lisière du *Triomphe de la Foi,* la marque est différente; l'ouvrier en a perdu la signification, et les foisils se transforment en ces deux B retournés que nous trouvons avec quelques variantes sur la lisière des

MARQUE DU TRIOMPHE DE LA FOI.

MARQUE DU BACCHUS.

tapisseries de *Vénus,* de *Bacchus* et de *Pallas,* et du *Fructus Belli*, d'après Jules Romain, ainsi que sur celle des *Amours de Gombaud et de Macée,* dont M. Paul Mantz a déjà parlé.

Ainsi, voilà huit pièces d'époques différentes qui proviennent toutes d'une même fabrique d'où est sortie peut-être la magnifique tenture du *Soleil et des Saisons,* exposée par M. d'Yvon, car on y voit les mêmes femmes nues chevauchant des tritons que dans la tapisserie de *Bacchus.* Cette fabrique a dû être patronnée par Philippe le Bon, puisque l'« impresa » de ce prince lui sert de marque. En quelle ville se trouvait-elle? Il n'y a que la trouvaille de la marque que nous venons de relever sur une tapisserie relatée par quelque texte authentique qui puisse entièrement élucider la question. Peut-être la tapisserie du *Fructus Belli*, appartenant à M. Moreau, exécutée d'après les cartons de Jules Romain, pourrait-elle nous donner cette satisfaction.

Digitized by Google

En effet, cette tapisserie qui porte les armes de Ferrante de Gonzague (1507-1557), comte de Guastalla, chevalier de la Toison d'or, et serviteur des rois d'Espagne, est fort probablement un des éléments d'une réplique de la suite exécutée par les ordres de François Ier, en même temps que la grande et la petite tenture dite de *Scipion*. Les cartons des trois tentures, qui ne sont guère que les développements d'un même sujet, sont de Jules Romain; celui du *Triomphe*, qui fait partie de la suite du *Fructus Belli*, doit être exposé au musée du Louvre (n° 263 de la nouvelle *Notice*); bien qu'il ne montre point la figure de la Victoire que l'on voit sur la tapisserie de M. Moreau, tout le reste de la composition nous paraissant semblable d'ailleurs.

Les tentures des *Scipion* furent exécutées à Bruxelles, comme il appert de pièces datées de 1533 et de 1534, citées par M. F. Reiset, dans l'appendice du Ier volume de la *Notice des dessins exposés au musée du Louvre* (Écoles d'Italie); appendice où sont étudiés en grand détail et éclaircis tous les faits relatifs à ces tentures et à celles du *Fructus Belli*. Cette dernière a-t-elle de même été exécutée à Bruxelles?

A défaut de preuves, les présomptions sont en faveur de cette opinion, et il nous semble très-probable qu'il faut appliquer à la fabrique de Bruxelles les marques dont nous venons d'indiquer quelques variantes. La transformation du foisil originel en un B dut se faire d'autant plus facilement que ce B est la lettre initiale du mot « Bruxelles. »

La dernière tapisserie que nous aurons à examiner appartient au prince Czartoryski et représente un mariage, sans doute. Un jeune homme y embrasse une jeune femme en présence d'une foule de personnages. Un berceau vide, un vieillard agenouillé et une vieille femme sont derrière le jeune homme.

La tonalité verte domine dans cette belle tapisserie. Par la facture, par les fleurs de la bordure et par les plantes qui, dans l'une comme dans l'autre, poussent au premier plan, en avant des carrelages où posent les personnages, elle se rapproche de l'*Adoration des Rois*, décrite par M. Paul Mantz, et possédée par M. Jamesson. Seulement, dans la tapisserie Czartoryski, les têtes toutes gracieuses et idéalisées annoncent un artiste français qui a étudié, il est vrai, les compositions de Lucas de Leyde, tandis que les têtes très-réelles et parfois vulgaires de la seconde dénotent un artiste essentiellement flamand et disciple aussi de Lucas de Leyde.

Notons que les bordures des tapisseries du garde-meuble, bien que d'une époque postérieure, présentent de grandes analogies, dans leur composition, avec les colonnes de fleurs qui entourent les tapisseries que

Digitized by Google

nous venons d'examiner, et qu'il ne serait pas impossible que toutes ces œuvres provinssent du même centre industriel; quant à des marques, nous n'avons pu en découvrir.

Nous aurions à dire quelques mots maintenant des rares broderies du moyen âge que possède l'Exposition. Mais les spécimens exposés sont trop peu importants pour que nous nous y arrêtions. Nous voulons seulement faire une observation; c'est qu'une grande confusion règne dans l'histoire de la tapisserie, par suite de l'impropriété des termes qu'on y emploie. Les tissus brochés et les broderies, quel que soit le point employé, y sont confondus avec les tapisseries proprement dites. La dénomination de tapisserie, suivant nous, devrait être réservée au tissu fait par un tissage partiel, dans lequel la navette ne couvre les fils de chaîne que partie par partie et suivant les nécessités du dessin, faisant, à proprement parler, une mosaïque en laine. Le mot de *broderie* devrait au contraire s'entendre de toute œuvre à l'aiguille où l'étoffe préexistait avant le dessin qui la décore.

Quant au tissu broché, on sait qu'il est fait par une navette courant d'un bord à l'autre de la chaîne et produisant un dessin, par suite de certaines combinaisons dans la levée des fils de chaîne.

Une fois que ces distinctions auront été faites et comprises, un peu plus de critique que par le passé entrera dans l'histoire des tapisseries.

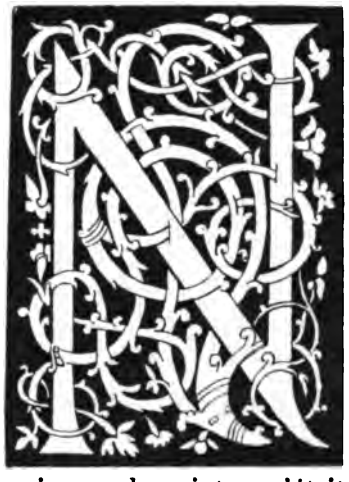
ALFRED DARCEL.

Digitized by Google

L'ŒUVRE DE M. MEISSONIER

ET LES

PHOTOGRAPHIES DE M. BINGHAM



Nous avons publié, en mai 1862, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le catalogue descriptif des *Eaux-fortes et des Bois de M. Meissonier*. C'était la nomenclature de l'œuvre direct du maître en dehors de la palette et du pinceau, la liste de cent compositions précieuses dispersées çà et là, dans des recueils parfois introuvables ou dans des éditions épuisées; celle aussi de ces gravures si libres et si achevées qui ont placé M. Meissonier au premier rang des peintres aquafortistes [1]. Le complément de ces notes, qui montrent l'artiste, mais non le peintre, c'était l'indication des œuvres de M. Meissonier qui ont été gravées ou photographiées, c'est-à-dire des sources où il faut puiser pour étudier, en dehors des originaux, dont plus d'un a quitté la France et même l'Europe, ce talent si ferme et si fin, si simple et si recherché, et dont un des plus rares mérites, ainsi que l'écrivait M. Théophile Gautier, a été longtemps « l'invention dans le semblable »,

1. Quelque conscience que nous ayons apportée à ce catalogue, depuis ce jour, des communications officieuses, des recherches mieux dirigées, le dieu Hasard, qui favorise parfois les dévouements sincères, nous ont mis à même de presque doubler ce que nous ne sommes plus en droit d'appeler qu'une première ébauche.

Digitized by Google

mais auquel la peinture des scènes historiques modernes a ouvert récemment des horizons vastes et nouveaux.

Cette intelligente et curieuse invention qui s'appelle la photographie, et que les gens de goût et de sens s'accordent à estimer et à priser à sa juste valeur, la photographie va nous apporter les plus utiles matériaux de notre travail. On a peu gravé, peu lithographié d'après M. Meissonier. Les quelques pièces dont nous allons donner la liste, surtout par un scrupule de collectionneur, disent assez haut combien ces tentatives ont été relativement incomplètes. Il y a quelques années, une circonstance heureuse vint mettre M. Meissonier en rapport avec le plus habile photographe que nous ayons en France, et depuis ce jour nulle toile, nul panneau ne sort de l'atelier de Poissy et n'entre dans le cabinet de l'acheteur, qu'après avoir laissé son image dans l'appareil de M. Bingham. C'est de cette suite de reproductions photographiques, qui compte aujourd'hui environ cinquante clichés d'une importance sans conteste et d'une réussite admirable, que nous nous proposons de parler aujourd'hui.

Nous allons d'abord citer rapidement les reproductions, toutes antérieures, du reste, à cette publication.

GRAVURES ET LITHOGRAPHIES.

M. Henriquel Dupont répondait un jour à M. Meissonier, qui témoignait le désir de lui voir graver une de ses compositions : « Mon cher maître, lorsqu'un graveur regarde un tableau, il se demande tout d'abord qu'est-ce qu'il pourrait supprimer de cette peinture. Quand j'étudie une de vos œuvres, je m'aperçois tout de suite que je n'en pourrai rien supprimer. » Cette opinion du plus habile et du plus estimable graveur de notre époque n'est pas seulement en elle-même une excellente leçon pour tous les graveurs, elle formule à ravir le dernier mot de l'œuvre de M. Meissonier. Tout est à rendre parce que tout y est voulu, parce que tout y a été observé par le regard le plus juste et le jugement le plus sagace. « Je peins comme tout le monde, répondait-il un jour à quelqu'un qui voulait forcer la porte de son atelier, seulement je regarde toujours. Lorsque je peins le pied d'un fauteuil, je me lève au besoin et je vais en regarder de tout près la forme précise. Savoir regarder est l'important. » C'est faute d'avoir « su regarder » dans ses tableaux, que tous ceux qui ont tenté de les reproduire ont échoué. Ce dessin si net et si décidé, cette touche fraîche et franche qui modèle les plans avec la justesse de la nature, ce soin scrupuleux de rendre, avec la forme absolue, le détail qui caractérise aussi la substance, cette extrême simplicité

Digitized by Google

d'effet et de couleur, voilà ce qu'il faut patiemment étudier et ce qui demanderait une bonne foi complète. La pointe de l'aquafortiste aurait peut-être seule assez d'esprit, de vivacité, de mordant, pour exprimer l'allure et la vie de ces personnages que l'air et la lumière environnent complétement. M. Meissonier, dans son *Fumeur*, a indiqué la voie à ceux qui voudraient la tenter. Il n'est pas possible d'aller plus loin, et sans atteindre l'originalité d'un artiste qui se répète lui-même, il y a dans cette belle eau-forte un enseignement pour tous les graveurs de genre de l'école contemporaine.

BAULAND. — *Portrait de M. de Chevigné.* Assis, le coude appuyé à une table, tenant un cigare allumé. Ce portrait est en tête de la troisième édition des *Contes rémois*, la première des éditions illustrées de ce joli livre. — Cette même édition, Paris, Michel Lévy, 1858, renferme un *portrait de M. de Lavalette*, en buste, de face; au-dessous, trois vers de dédicace. Ce portrait a été refait pour la quatrième édition, avec un fond, et placé au milieu d'un ovale formé de fleurs et d'attributs galants, composé par M. Riester.

A. BLANCHARD. — *Les Joueurs d'échecs.* Ils sont assis à une petite table de marqueterie, au milieu d'une grande chambre que coupe un paravent; l'un médite, l'autre attend en souriant. Publié en mai 1863, par Gambart. Le tableau qui fait partie de la collection de M. Henry Schroeder n'a point été exposé, mais un dessin de cette même composition a été vu au salon de 1857 et au boulevard des Italiens, en 1860.

CHARLES CAREY. — *Le Liseur.* Un jeune homme en costume XVIIIe siècle, assis près d'une fenêtre, lit dans un livre qu'il tient à deux mains. Publié en premier état par MM. Goupil; aujourd'hui à l'Alliance des Arts. — *L'Audience,* publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 174.

ADOLPHE CARON. — *Charlemagne,* publié dans le *Discours sur l'histoire universelle.* Éditions Curmer et Furne.

COUSIN. — *Saint Paul.* Debout, vu jusqu'à mi-corps, tenant d'une main un livre et de l'autre serrant la garde d'une haute épée. La peinture originale appartient à M. L. Curmer. — *Isaïe,* assis au milieu de rochers, s'interrompant d'écrire pour écouter l'inspiration céleste. Publié dans le *Discours sur l'histoire universelle.* La peinture originale appartient au marquis d'Hertford.

VICTOR DESCLAUX. — *Le Hallebardier.* Debout, en costume du règne des Valois, tenant à deux mains une hallebarde. Publié par MM. Goupil, aujourd'hui à l'Alliance des Arts. — *L'Amateur de tableaux.* Assis devant le chevalet, il regarde avec attention l'œuvre posée sur la planchette transversale; le peintre, debout, légèrement renversé en arrière, étudie s'il n'y a pas quelque retouche définitive à faire. — Ce tableau faisait partie, en 1858, époque à laquelle MM. Goupil ont édité la gravure, de la galerie du baron Michel de Tretaigne. Il est daté 1855 et fut exposé en 1860, au boulevard des Italiens.

PAUL CHENAY. — *La Partie d'échecs.* Cette gravure a donné lieu à un procès dans lequel les intérêts de M. Meissonier ont été peu ménagés. Édité par M. Gambart.

LÉOPOLD FLAMENG. — *La Halte.* Publié par la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, page 396, pour accompagner un travail de notre collaborateur Lagrange sur la galerie Morny. A la vente Morny, ce tableau a été acquis par le marquis d'Hertford. M. Meis-

Digitized by Google

sonier, sur la demande du duc, y avait ajouté quelques centimètres dans tous les sens, et dans la partie droite l'on voit maintenant une rue de village.

Léon Gaucherel. — *Un Prophète*. Debout, la tête de face, d'une expression austère, vu à mi-jambes, drapé dans un manteau, soutenant un livre. C'est le portrait de M. Meissonier. *Fac-simile* réduit d'après un dessin au fusain, rehaussé de blanc, sur papier bleu, qui fait partie de notre humble collection. C'est une de ces rudes études d'un très-beau caractère, que M. Meissonier faisait d'après lui-même, alors qu'il travaillait à une grande composition, *les Prophètes*, de forme cintrée et qui existe encore dans son atelier à l'état de préparation. — Ce *fac-simile*, ainsi que deux autres à la pointe, d'après des croquis à la plume, un *Partisan à cheval* et des *Flâneurs*, n'a point été publié.

E. Gervais. — *Le Bibliophile*. Un jeune homme du règne de Louis XIV, en robe de chambre, lisant, debout, appuyé à la baie de la fenêtre de son cabinet de travail; sur une table, des livres aux reliures fatiguées et marquées dans les tranches avec des petites bandes de papier. — Lorsqu'il figura à l'Exposition universelle de 1855, il appartenait à la comtesse Le Hon. Il est aujourd'hui un des joyaux de la belle collection du baron Van Praet, à Bruxelles. La gravure est éditée par MM. Goupil.

Edmond Hédouin. — *Le Sergent recruteur*. Dans un cabaret, un jeune cadet, à moitié ivre, s'apprête à signer son engagement dans les gardes françaises; le sergent recruteur lui verse force rasades; un embaucheur lui montre une pile d'écus, et un troisième camarade, à cheval sur une chaise, suit des yeux les progrès de l'ivresse. Cette eau-forte a été publiée dans les *Artistes anciens et modernes* édités par M. Bertauts. (Numéro 229.) Elle reproduit un dessin qui fait partie de la riche collection de M. Moreau fils.

Lestudier Lacour. — *Pierre Corneille*. Publié dans le *Plutarque français*.

Johannès de Mare. *Louis XI à la Bastille*. « Une vacillante chandelle de cire posée sur la table avec un hanap d'argent éclaire quatre personnages diversement groupés dans la chambre... Le corps disgracieusement plié en deux, les genoux chevauchant l'un sur l'autre, le coude sur la table, est assis dans une chaise à bras un personnage fort mal accoutré. Qu'on se figure, en effet, sur le siége en cuir de Cordoue, deux rotules cagneuses, deux cuisses maigres, pauvrement habillées d'un tricot de laine noire, un torse enveloppé d'un surtout de futaine avec une fourrure dont on voyait moins de poils que de cuir; enfin, pour couronne, un vieux chapeau gras du plus méchant drap noir. Il tient sa tête tellement courbée sur sa poitrine, qu'on n'apercevait presque rien de son visage couvert d'ombre, si ce n'est son nez sur lequel tombait un rayon de lumière. A la maigreur de sa main, on devinait un vieillard. C'était Louis XI... Le personnage sur lequel tombe la lumière est un seigneur superbement vêtu. Il a l'œil mauvais, la mine froide, la tête haute. Il se tient debout derrière la table, une longue pancarte à la main et lisant... A quelque distance derrière eux, presque perdus dans l'ombre, causent à voix basse deux hommes vêtus à la coupe flamande; c'est Guillaume Rym et Jacques Coppenole. » (Victor Hugo. *Notre-Dame de Paris*, livre X, édition Dubochet.) Cette scène est une des plus frappantes du roman; cette composition est une de celles où M. Meissonier a le mieux montré sa surprenante faculté de résurrection historique; ce burin est un des plus colorés qui aient été gravés d'après ses œuvres. La sépia originale appartient, croyons-nous, à M. Joseph Fau.

Nargeot. — *L'Amant de Manon chez les raccoleurs. — Manon chez M. de Marville. — M. de Villeroy prenant à Manon le menton, dans le parc de Fontaine-*

Digitized by Google

bleau. — *Les Noces de Manon.* Illustrations composées avec une gaieté charmante et un soin scrupuleux de l'époque pour *Manon la couturière,* des *Chansons populaires de France*, édition de 1848.

PIGEOT AINÉ. — *Le Docteur.* En tête de la *Chaumière indienne*, faisant suite à *Paul et Virginie*, édité par M. L. Curmer, en 1838, et qui est à nos yeux le livre illustré le plus désirable de cette époque. Gravé d'après un tableau exposé au Salon de 1839 et qui commença la réputation de M. Meissonier. Il fut acheté par M. L. Curmer et revendu plus tard à M. Auguste Belmont, banquier à New-York.

REVEL ET AUG. BLANCHARD. — *Les Bons amis.* Assis dans un cabaret très-propre du XVIIIe siècle, ils écoutent un ami en fumant et en buvant de la bière. — Exposé au salon de 1848, acquis par la reine d'Angleterre. La gravure, éditée par M. Gambart, a été commencée par Revel, mort il y a quelques années, et terminée par M. Auguste Blanchard.

H. ROBINSON. — *Les Joies du mariage.* Un jeune couple assis sur un banc, sur le seuil de la demeure, interrompt une lecture pour contempler deux bébés qui jouent dans l'allée avec du sable. Vignette fort touchante, placée par M. L. Curmer en tête des livres de mariage qu'il édite.

TORLET. — *Le Recteur et les membres de l'Université se rendant à la grand' salle du Palais de justice.* Ce burin, dont nous ne connaissons que quelques épreuves, était destiné à l'édition Dubochet de la *Notre-Dame de Paris.* L'aquarelle originale, exposée en 1860, au boulevard des Italiens, sous le numéro 69 et sous un titre différent, faisait alors partie de la collection de M. Worms de Romilly. Voir le *Catalogue de tableaux tirés de collections d'amateurs.* Paris, J. Claye, 1860.

Ici s'arrêtent nos renseignements sur les gravures d'après M. Meissonier. Si, ce qui est inévitable dans les travaux de ce genre, il en est qui nous aient échappé, nous prions instamment les amateurs de vouloir bien nous aider à combler nos lacunes. C'est une terre neuve que nous défrichons, et nous ne saurions trop provoquer la bienveillance de ceux qu'intéresse, même par ces côtés de recherches scrupuleuses, l'histoire de cet art contemporain qui tiendra un jour une si belle place dans le mouvement général du XIXe siècle.

Nous n'avons à noter que quelques bois si faibles, que les graveurs n'ont la plupart du temps point osé les signer ; ils sont surtout curieux comme dates. L'*Illustration,* Salon de 1845 : Un *Jeune homme assis dans un atelier, feuilletant un carton de dessins posé à terre.* L'original appartient à M. Beringh, de Londres. — Salon de 1848 : *Les Trois amis,* jolie composition mise sur bois avec infiniment de soins, par M. Steinheil, le beau-frère de M. Meissonier. Voir plus haut au nom REVEL. — Salon de 1864 : *L'Empereur à Solferino,* d'après la photographie de M. Bingham. Rappelons encore le *Polichinelle,* dessiné par M. E. Bocourt et gravé par M. J. Guillaume, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, p. 203.

Digitized by Google

Les quelques lithographies d'après l'œuvre de M. Meissonier ont paru à peu près toutes dans cette excellente publication qu'éditait M. Bertauts et qu'alimentaient avec les meilleurs morceaux de notre école contemporaine Eugène Leroux, MM. Mouilleron, C. Nanteuil, Bodmer, etc. Il est extrêmement regrettable que M. Bertauts n'ouvre pas une nouvelle série des *Artistes contemporains* ou des *Artistes anciens et modernes*. Il reste tant à prendre encore dans l'œuvre de nos coloristes!

Dufourmentel. — *Homme d'armes Henri II*. Debout, de face, salade en tête, tenant à deux mains le manche d'une pique. C'est un peu le portrait de M. Meissonier lui-même. N° 152 des *Artistes anciens et modernes*. Collection du baron Michel de Tretaigne.

Français. — *Portrait de M. de Chevigné*. C'est une variante du portrait qui n'a été gravé que jusqu'à mi-jambes pour les *Contes rémois*. Il y a sur la table un encrier, des livres, des fleurs dans un vase. Cette lithographie n'a point été mise dans le commerce.

Gillot. — *Un Lansquenet allemand*. Fac-simile d'un croquis de M. Meissonier, publié dans le premier numéro de l'*Autographe au Salon* de 1864 et qui était tiré de l'album de M. Adrien Tournachon.

A. Mouilleron. — *Jeune homme jouant de la basse*. Il est vêtu de noir; la partition qu'il étudie est posée ouverte devant lui sur une chaise. Publié dans le *Salon de 1842*, par M. Challamel, et ensuite dans l'*Artiste*. La peinture, datée de 1841, avait été achetée par M. Paul Perier et appartint ensuite au baron Corvisart. — *Le Joueur de luth*. Un jeune homme debout, un pied posé sur un escabeau, chante en s'accompagnant quelque romance langoureuse. N° 36 des *Artistes anciens et modernes*. Collection de M. A. Stevens, de Bruxelles. Cette élégante peinture, qui figura au Salon de 1850-51, est connue des amis de M. Meissonier sous le titre d'*Apollo*.

Célestin Nanteuil. — *Un Hallebardier*. Il est adossé, le poing sur la hanche, à l'angle d'un appartement obscur que ferme une tapisserie. N° 74 des *Artistes anciens et modernes*. Collection de M. G. Couteaux. — *Un Liseur*. Assis, les jambes croisées, dans un fauteuil Louis XV. N° 85 des *Artistes anciens et modernes*. Fac-simile peu exact d'un dessin sur papier bleu, qui appartient à M. Ponsard.

A. Robaut. — *La Causerie*. Nous avons décrit dans le Salon de 1845 (*Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet) cet étonnant fac-simile d'un dessin à la mine de plomb qui appartient à M. Francis Petit. Il vient d'être mis en vente chez l'auteur, à Douai.

A. Sirouy. — *Les Lansquenets*. Le capitaine, les mains sur les hanches, est en avant du groupe. Publié en 1855, par MM. Goupil et Gambart, à l'occasion d'une exposition de peintures françaises à Londres. La peinture appartenait, au moment de sa mort, à M. Van Cuyck.

PHOTOGRAPHIES.

Avant d'entrer dans la série des photographies de M. Bingham, qui sont l'occasion réelle de cet article; expliquons en quelques mots par quel procédé a été obtenu le *Polichinelle* qui orne cette livraison. C'est par le système de tirage héliographique au charbon de MM. Salmon et Garnier.

Digitized by Google

Les procédés récents de la photographie ont fait abandonner la plaque, mais ils laissent encore à désirer, si parfaits que soient les résultats obtenus. Pour plus d'une raison, qu'il n'est point l'heure de déduire, les photographes sont à la recherche de procédés nouveaux dans lesquels, au lieu de sels d'argent, on puisse employer d'autres substances d'une moindre valeur, et obtenir du même coup plus d'économie et une solidité plus certaine. Le prix de 10,000 francs, mis généreusement à la disposition de la *Société française de Photographie* par M. Albert de Luynes, a donné, dans ces dernières années, une nouvelle impulsion à ces recherches, et l'on a fait de grands progrès dans la voie de l'application du charbon ou, pour être plus précis, des poudres colorées, pour imprimer l'image, à la façon de l'imprimerie elle-même.

Nos lecteurs trouveront dans la *Chimie photographique*, de MM. Barreswill et Davanne (Mallet-Bachelier, 1861, 3e édition, p. 360 et suivantes), tous les renseignements techniques sur le procédé de MM. Salmon et Garnier. Disons en quelques mots comment a agi, pour le *Polichinelle*, M. Jacquin, chargé de l'exploitation de l'invention de MM. Salmon et Garnier [1]. Le dessin a été tracé par M. Meissonier à l'aide d'une pointe fine et aiguë, sur une feuille de gélatine très-transparente. M. Jacquin a rempli de rouge d'Angleterre les traits, en quelque sorte égratignés sur la surface polie, pour arrêter la lumière dans ce qui exprime le dessin. La feuille de gélatine ainsi préparée a servi de cliché pour tirer les épreuves. Il a exposé dans un châssis, derrière ce cliché, une feuille de papier enduite préalablement d'une couche de bichromate de potasse ou de citrate de fer, rendue poissante et sensible. La lumière traverse les espaces blancs que la pointe n'a pas effleurés, et dessèche la couche dont est enduit le papier en laissant poissants les traits qu'elle n'a pu atteindre à cause du rouge d'Angleterre qui les emplit. Cette feuille de papier, inégalement sensibilisée, est alors saupoudrée avec de la poudre de charbon impalpable, qui ne s'attache qu'aux lignes restées poissantes; l'excès de poussière est enlevé à l'aide d'un blaireau, et l'épreuve lavée dans de l'eau légèrement alcoolisée, pour dissoudre la couche devenue inutile et pour qu'il ne reste plus absolument que le charbon. On a donc ainsi un fac-simile exact. Mais, après tout, ce procédé est laissé bien loin par l'eau-forte, et nous ne l'admettons sans conteste que pour la reproduction de pièces rares, de dessins d'artistes morts, etc. Le contour manque de nerf, et les noirs sont sans épaisseur.

1. C'est aussi M. Jacquin qui est chargé de l'exploitation de l'aciérage des planches de cuivre, découverte admirable qui éternise en quelque sorte le tirage des belles épreuves, et a fait une révolution dans l'édition, en France et à l'étranger.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

L'œuvre de M. Bingham nous sollicite et nous attire. Nous n'avons pas besoin de répéter ici tout ce que la photographie nous inspire d'intérêt et de respect. C'est un des rameaux les plus robustes de ceux poussés et épanouis sur l'arbre de la Science du XIXe siècle. Les fruits sont bons en eux-mêmes. Des hommes intelligents et savants ont appliqué à son développement leur esprit et leur fortune. Les services que la photographie a rendus, qu'elle rendra et qu'elle rend aux beaux-arts, à l'ethnographie, à la science, à l'histoire, sont immenses et sont d'autant plus respectables, que ceux qui la cultivent n'ont point à recueillir les grands applaudissements que donne la foule à des tentatives bien inférieures. Telle a été, depuis sa fondation, la doctrine de la *Gazette des Beaux-Arts* vis à vis d'une des découvertes les plus curieuses de notre époque, et elle y persistera.

La tâche entreprise et conduite à bien par M. Bingham répond mieux que nous ne pourrions le faire aux puériles terreurs d'un certain camp de Coblentz de l'art. Elle nous tient au courant, pour ainsi dire, au jour le jour, de l'œuvre de M. Meissonier, alors que des graveurs, si habiles qu'ils fussent, ne nous donneraient qu'à peine une composition tous les deux ou trois ans. M. Bingham, qui a poussé au dernier point l'étude de la reproduction des peintures, est arrivé à rendre la présence de l'air, à tourner l'écueil de la diversité des tons, presque cette touche qui est si précise, si juste et si personnelle, et aussi l'expression intime des physionomies. En attendant qu'il se présente un graveur de génie ou tout au moins d'un talent tout à fait hors ligne, c'est une bonne fortune pour les amateurs que de suivre des yeux l'éclosion de cet œuvre. Mais nous avons quelque honte d'insister, et nous nous hâtons d'entrer de plain-pied dans l'œuvre [1].

Nous l'avons classé, autant qu'il nous a été possible, par ordre chronologique. Nous y avons joint tous les renseignements que nous avons pu recueillir. Pour les prix, dans les ventes publiques, nous renvoyons nos lecteurs à la collection de la *Chronique des Arts et de la Curiosité*. Quant aux descriptions, nous ne les avons qu'indiquées, les photographies étant à la disposition du public chez M. Bingham.

Le Fumeur. C'est d'après cette peinture que M. Meissonier a gravé, en 1843, sa célèbre eau-forte. Daté 1842 et exposé au Salon de cette même année, ce tableau appartient à M. de Chevigné.

1. Nous ne connaissons, en dehors de cet œuvre, que quelques photographies inédites de M. Marville et le *Bibliophile*, la *Lecture* et l'*Amateur de tableaux*, édités par MM. Goupil et Cie, en 1861.

Digitized by Google

Le Métier à broder. Une jeune fille en costume Louis XV fait de la tapisserie. D'après un dessin sur papier bleu, qui appartient à Mme Steinheil.

Les Joueurs de boules. Ils sont réunis dans un parc, le long d'une terrasse. Daté 1847. Exposé au Salon de 1848. Appartient à M. de Chevigné.

L'Amateur de dessins. Il montre un croquis à la sanguine à un ami, debout comme lui, et qui se frotte le menton; l'intérieur de l'atelier, un des plus beaux qu'ait peints M. Meissonier, est son ancien atelier du quai Bourbon. Exposé au Salon de 1850-51, et au boulevard des Italiens, 1860. Appartient au marquis d'Hertford.

Van den Velde dans son atelier. Il étudie, en se penchant, la touche qu'il vient de poser. Daté 1849. Collection de M. Lambertye Gerbeviller.

Jeune homme déjeunant. Il pèle nonchalamment une pomme sans interrompre sa lecture. Daté 1852. Salons de 1853 et 1855. Exposition du boulevard des Italiens. Collection de Morny. Appartient à M. John Siltzer, de Manchester.

Cavaliers en marche. Ils s'éloignent en suivant un chemin pierreux. Salon de 1853, sous le titre : *Paysage.* Cette spirituelle composition appartient au comte de Chevigné.

Le Peintre. Il achève une Antiope endormie, en consultant de l'œil un croquis à la sanguine, posé près de lui sur un tabouret. Salon de 1857. Vente Le Hon.

Cavaliers Louis XV. Ils causent en selle, l'un sur un cheval blanc, l'autre sur un cheval noir. Daté 1854. Appartient à M. Duloup.

Le Fumeur à sa fenêtre. Il est accoudé et aspire l'air frais de la campagne. C'est, comme netteté d'impression, une des compositions les plus remarquables de M. Meissonier. Salon de 1857. Appartient à M. Frédéric Hébert.

La Rixe. Des camarades retiennent, à bras-le-corps, deux chenapans qui, dans un cabaret, veulent fondre l'un sur l'autre. Peint et exposé en 1855. Offert par l'Empereur au prince Albert.

La Confidence. Un jeune homme lit à un ami attablé avec lui une lettre d'amour. Peint et exposé eu 1857. Boulevard des Italiens en 1860. Appartient à M. John Siltzer, de Manchester, après avoir fait partie du cabinet de M. Hébert.

Le Baiser. Sous une porte de jardin, envahie par toutes les fleurs et toutes les folles herbes du printemps, un jeune homme donne à sa maîtresse le baiser d'adieu. Daté 1857. C'est l'original du joli bois gravé dans les *Contes rémois*, p. 27, 3e édition. Appartient à M. de Chevigné.

Le Drapeau. Un jeune homme, tête nue, en armure de corps, tient un drapeau. Peint et exposé en 1857. Légué par le comte Kucheleff au musée de Saint-Pétersbourg.

Le Liseur. Un amateur, vêtu de clair, assis dans un fauteuil en tapisserie, lisant la tête appuyée sur sa main. Daté 1857. Appartient à M. Ravené, négociant à Berlin.

L'Attente. Un jeune cadet du temps de Louis XIII a ouvert sa fenêtre et sourit à quelqu'un qu'il voit venir au loin. Peint et exposé en 1857. M. Meissonnier n'a jamais consenti à se dessaisir de ce petit panneau qui, pour l'intimité de l'intérieur, l'élégance du modèle, la fraîcheur du coin de paysage entrevu, la précision de l'exécution, est un de ses chefs-d'œuvre.

Soldat tenant son épée. Il est coiffé d'une salade, debout devant un mur à larges assises. Daté 1857. Actuellement à Berlin [1].

L'Amateur chez le Peintre. Il se dandine en regardant le tableau posé sur un che-

1. Pour les indications qui nous ont fait défaut ou pour les erreurs que nous pouvons avoir commises, nous sollicitons les renseignements des amateurs.

Digitized by Google

valet; l'artiste le regarde avec un sourire. Exposé au Salon de 1861. Appartient à M. d'Outhorn.

Les Joueurs d'échecs. Bien établis dans un bel atelier de peintre, l'un est plongé dans une combinaison, l'autre, qui fume, l'attend en souriant; un lévrier blanc est couché à terre; c'est un de ces beaux chiens d'Écosse que M. Meissonier a peints sur les panneaux d'une de ses voitures. Daté 1858. Appartient à M. Belmont, banquier à New-York.

Une Lecture chez Diderot. Tous les encyclopédistes sont réunis autour d'une table, dans une bibliothèque, les yeux fixés sur le lecteur. Daté 1859. Appartient à M. Paul Demidoff.

Le Joueur de flûte. Debout devant son pupitre, à côté d'une fenêtre à demi ouverte; il bat la mesure du pied en repassant un trille difficile. Daté 1859. Ce tableau — il existe un autre *Joueur de flûte*, mais vêtu de noir et absolument différent de celui-ci par le tempérament et les habitudes — est sorti de la collection de M. Bonnet, pour entrer dans celle de M. Ravenaz.

Le Vin du Curé. Le bon curé compte sur ses doigts les années de bouteille pour son convive qui l'écoute avec componction. Daté 1860. Appartient au baron d'Outhorne.

Les Joueurs de cartes. Quatre personnages autour de deux reitres qui jouent aux cartes, à cheval sur un banc. Daté 1860. Vente Paul Demidoff, août 1860, acquis par M. Gambart.

Les Amateurs. Ils sont trois qui obsèdent de leurs remarques, de leurs conseils, un peintre qui achève, en fronçant le sourcil, une étude de femme nue; parmi les tableaux qui garnissent l'atelier, on reconnaît un *Saint Laurent sur le gril*, et *le Meunier, son fils et l'âne*. Daté 1860. Vente Dutaillis, 1865. Acquis par le baron Daru.

Polichinelle. Debout, riant, les deux mains posées sur sa bosse. Daté 1860. Peint primitivement sur le panneau de la porte d'un salon. Vente Sabatier 1864. Acquis par le marquis d'Hertford.

Le Maréchal ferrant. Il est en train de ferrer un cheval blanc. Voir dans les *Contes rémois* une composition analogue, p. 39, 3e édition. Peint et exposé en 1861. Ce tableau appartient à M. Bianchi.

Un Cavalier. Un jeune capitaine, vêtu de gris, bien campé, descend les degrés d'un escalier. Daté 1861. Vente Paul Demidoff. Acquis par le marquis d'Hertford.

La Partie de cartes. Une troupe nombreuse de soldats du règne de Louis XIII réunis dans un cabaret assiste à une partie de cartes dont un jeune benêt fera vraisemblablement les frais. Daté 1861. Actuellement à Manchester.

La Halte. Acquis par le marquis d'Hertford à la vente Morny. Nous renvoyons à ce que nous en avons dit plus haut à propos de l'eau-forte de M. L. Flameng.

Le Graveur. Un jeune homme en robe de chambre, assis devant un châssis à transparent et étudiant les progrès de la morsure d'une eau-forte. C'est le portrait fort ressemblant du fils de M. Meissonier. Daté 1862. Exposé au Salon de 1865. Appartenant à Mme Meissonier.

La Vedette. Un soldat Louis XV, à cheval, dans la campagne, la carabine sur le genou. Daté 1863. Actuellement en Angleterre

Le Sommeil. Un cavalier qui vient d'apporter à franc étrier quelque message important s'est assis sur un banc, dans la cour, en plein soleil, et se laisse aller au plus profond sommeil. C'est un chef-d'œuvre d'observation. Daté 1863. Vente Paul Demidoff. Actuellement en Angleterre.

Digitized by Google

L'Empereur Napoléon. Vêtu, par-dessus l'uniforme de colonel des chasseurs de la garde, de la redingote grise, il marche pensif dans la neige, dans une allée du parc de Schœnbrunn ; deux grenadiers, l'arme au bras. Daté 1863. Appartient à M. Lepel-Cointet, ancien agent de change.

1814. L'Empereur, sur un cheval blanc, semble plongé dans une rêverie profonde; au fond, dans un ravin, son escorte. Daté 1863. Appartient à M. Gustave Delahante. Ce qui prouve tout l'intérêt que M. Meissonier porte à la reproduction de son œuvre par M. Bingham, c'est qu'il avait peint tout exprès cette composition en camaïeu gris pour éviter le désaccord qu'amènent souvent les propriétés plus ou moins photogéniques des tons.

Partie perdue. Quatre personnages sont réunis, deux spectateurs et deux joueurs; un vieux soudard fronce le sourcil en s'apercevant qu'il n'y a plus d'atouts qui puissent le retirer du mauvais pas où il est. Daté 1863. Galerie Durand-Ruel.

La Campagne de France. L'Empereur, à cheval, suivi de son état-major, passe dans un chemin plein de neige; plus loin, l'armée défile en colonne. Daté 1864. Exposé au Salon de 1865. Appartient à M. G. Delahante.

L'Empereur à Solferino. Napoléon III domine la bataille, sur une éminence, suivi de tout son état-major, dans les rangs duquel on distingue M. Meissonier. Exposé en 1864. Actuellement dans les galeries du Luxembourg.

Le Chanteur. Un rustaud, vêtu en soldat Louis XIII, chante et s'accompagne d'un luth devant un camarade qui prend au sérieux ses roulades prétentieuses. Daté 1865.

Le Rieur. Encore soldat du même régiment qui rit à se tenir les côtes. Daté 1865. Actuellement en Angleterre.

Jacob Leusen. Un grand flandrin, le chapeau sur la tête, un pied sur un escabeau très-élevé, chante en s'accompagnant d'un luth. Daté 1865.

Les Suites d'une querelle de jeu. Les meubles sont renversés, les cartes sont tombées à terre; un des joueurs est mort sur le coup d'épée, l'autre râle le long de la boiserie au fond de l'appartement. Peint et exposé en 1865.

Le Galant voyageur. C'est sur la route, à la porte d'une auberge, sur le coup de midi; un voyageur passait altéré par le soleil, la poussière et la fatigue; il a vu, sur le seuil, protégé par un auvent, une jolie bonne en cornette blanche; il est descendu de cheval, et le rire aux lèvres, le chapeau à la main, le verre à mi-chemin, il débite un compliment bien accueilli, tandis que le garçon d'écurie tend le seau à la bête ruisselante d'écume. Cette aimable composition est datée juillet 1865.

La Halte dans l'allée. Deux cavaliers se sont arrêtés devant une maison de connaissance dont un beau rosier blanc couronne la porte; le domestique leur apporte deux verres de bière fraîche; c'est à l'entrée d'une grande allée droite que les rayons d'un beau soleil de mai ont peine à percer. Ce tableau est daté septembre 1865. C'est un des plus gais, des plus simples et des plus vrais que nous connaissions dans cet œuvre que nous estimons tant et dont aucune qualité ne nous laisse indifférent. Jamais peut-être M. Meissonier n'a trouvé des poses plus souples, un arrangement plus vraisemblable, un cadre plus frais, une lumière plus vibrante. Ce tableau est en ce moment, ainsi que le précédent, chez M. Francis Petit. Avons-nous besoin de rappeler que c'est de chez cet habile et loyal expert, dont le goût et l'expérience ont tant fait pour maintenir à leur plus haut point d'honorabilité les maîtresses œuvres des artistes contemporains, que sont sortis les meilleurs morceaux de M. Meissonier, avant de se fixer dans les premiers cabinets de l'Europe.

C'est au sortir de l'atelier de M. Meissonier que nous écrivons ces

Digitized by Google

dernières lignes, tout ému et tout charmé des dernières œuvres qui achèvent de s'y parfaire. Nous y avons vu le portrait de M. Gustave Delahante, frappant de vérité, d'intelligence, de force au repos; les yeux qui lisent au fond de vos yeux, la bouche que le sang empourpre, les mains élégantes, le torse puissant, mais envahi par une obésité précoce, la tête dont les plans sont demeurés fins et distingués, tout compose un ensemble du plus haut style et digne des meilleurs moments de l'école flamande. — Çà et là, sur des meubles, des scènes militaires en plein air, affirmant que le sentiment du paysage est une des qualités les plus marquées du talent de M. Meissonier : c'est *Un Détachement d'avant-postes de hussards*, ou bien encore *Un Paysan badois amené à un général de la République qui l'interroge*. — Sur un chevalet, ébauchée sur une toile de trois mètres de largeur, cette magnifique composition, connue déjà des amis du maître sous le titre : 1807, et dans laquelle M. Meissonier a traduit, avec une verve et une force vraiment incomparables, l'enthousiasme fanatique de l'armée pour son chef : c'est pendant la bataille de Friedland, au mois de juin; le 12e régiment de cuirassiers défile au galop, agitant ses épées, devant l'Empereur, à cheval sur un tertre, en avant de son état-major; au fond, une batterie qui va se mettre en position et un escadron de dragons; au premier plan, deux guides, le mousquet sur la cuisse.

Quand cette peinture militaire sera-t-elle achevée ? Quand viendra-t-elle compléter la série des photographies de M. Bingham? Nous l'ignorons, et M. Meissonier aussi. Il s'y prépare par des études sans nombre, même en modelant en cire d'après nature des chevaux et des Napoléon... Mais d'ici là, il y a dans l'œuvre photographié et édité par M. Bingham encore quelques autres lacunes à combler. Il faut compter sur la complaisance des amateurs pour mettre à sa disposition ce qu'ils possèdent. La photographie n'a ni les caprices, ni les défaillances d'un artiste, et plus cet œuvre sera complet, mieux il arrivera à faire comprendre ces qualités intimes et jeunes de l'école française, qui ne se révèlent qu'à ceux qui l'aiment sans arrière-pensée, et dont l'entrée de M. Meissonier à l'Institut a en quelque sorte officiellement consacré la juste popularité.

PHILIPPE BURTY.

Digitized by Google

DERNIER TESTAMENT DE BENOIT BORDONO

PEINTRE EN MINIATURE[1]

1530, le 9 février, à Padoue.

u nom du Dieu tout-puissant. Ainsi soit-il. L'an de l'Incarnation de Notre-Seigneur, mil cinq cent vingt-neuf[2], troisième indiction, le mercredi neuf février, à Padoue, paroisse de Sainte-Sophie, dans la demeure de maître Balthazar Bordono, chirurgien, et dans une chambre de l'étage supérieur, donnant sur le jardin.

Attendu que la volonté de l'homme est inconstante et mobile jusqu'au dernier jour de sa vie, mû par cette pensée et convaincu de cette vérité, maître Benoît Bordono, peintre en miniature, fils de feu Balthazar, demeurant ordinairement à Venise, sain d'esprit, libre et dispos d'intelligence, quoique malade de corps et retenu au lit, ayant résolu de révoquer un premier testament fait par lui à Venise et d'en rédiger un autre, m'a mandé, moi Jean Antoine de Trévise, notaire à Venise, pour me prier d'écrire le présent testament, de le compléter et de le faire enregistrer après sa mort avec les clauses, additions et formes accoutumées et opportunes, suivant le style et les règles de l'illustre cité de Venise, en s'exprimant ainsi :

En premier lieu, je révoque tout autre testament fait et réglé par moi. Quand il plaira au Dieu suprême de rappeler mon âme à lui, je la recommande humblement à toute la céleste cour. Je désire que mon corps soit enseveli au lieu que choisira maître Balthazar Bordono, mon neveu, avec le moins de frais possible.

1. L'original est en latin.
2. Dans les états de Venise, l'année commençait seulement au 1er mars.

Digitized by Google

Interrogé au sujet des legs pieux, j'ai répondu n'avoir aucune autre disposition à faire.

Je laisse à Camille, ma fille, épouse de Baptiste Zuppino, de Venise, toutes les créances que j'ai sur Nicolas Zuppino, à quelque somme qu'elles s'élèvent, tant pour les termes échus que pour ceux à échoir, suivant ce qui résulte des actes passés par-devant Nicolas, prêtre, curé de Saint-Jean à Rialto.

Je laisse à Jules et à Fabrice, mes fils, un ducat pour chacun, à titre de don ou à tout autre titre régulier, et je veux qu'ils se tiennent pour satisfaits, sans rien réclamer autre chose. Item à [1]..... et à Faustine, mes filles, je ne lègue rien, parce que je les ai dotées d'une manière convenable.

Tout le reste de mes biens, de quelque nature qu'ils soient, régularisés ou non, caducs non désignés, meubles ou immeubles, revenant de n'importe quelle façon à moi et à ma succession, appartiendront à maître Balthazar Bordono, chirurgien, mon neveu, que j'institue mon héritier universel; et je veux que jamais ils ne puisse être inquiété, molesté, ni appelé en justice à ce sujet.

J'établis et nomme seul exécuteur de mes dernières volontés ici consignées le susdit maître Balthazar, que j'ai fait mon héritier, comme dit est.

Et je veux que le présent soit mon dernier testament, etc.

Moi, Antoine Becharo de Sainte-Sophie, fils de sire Nicolas, dit Sguizaro Becharo, j'ai souscrit ce présent testament comme témoin juré et requis.

Moi, Antoine, fils de Barthélemi de ....., j'ai souscrit le présent testament comme témoin juré et requis.

DE MAS-LATRIE.

1. Le nom est illisible

Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

DÉCEMBRE 1865

Au moment où l'année 1865 nous quitte, essayons de jeter un rapide coup d'œil sur les édifices auxquels elle a prêté sa collaboration. Partout, aux quatre coins de Paris, la pierre monte et descend. On démolit sans pitié, on bâtit sans relâche. Bien que ce mouvement à double face n'intéresse pas toujours directement l'art, il n'est pas permis de le méconnaître. Les résultats s'imposent par leur masse, sinon par leur beauté : c'est le Tribunal de commerce, le nouveau Palais de justice, le palais des Tuileries, les églises de Saint-Augustin et de la Trinité, la Bibliothèque impériale, l'Opéra, etc. Un aveugle s'y heurterait. Nous, dont ces bâtiments neufs crèvent les yeux, pouvons-nous passer sans les voir? Quant à les juger, c'est autre chose. On sait comment les architectes se garent de la critique. Leurs projets une fois revêtus d'un certain nombre de signatures deviennent des valeurs d'un cours forcé, des lettres de change acceptables à vue, qu'il est interdit de protester.

Le *Palazzino* du tribunal de commerce a enfin reçu le baptême de l'inauguration. Depuis longtemps architectes, sculpteurs, décorateurs avaient fini leur tâche. Seul, M. Robert Fleury travaille encore. Chargé de peindre quatre tableaux pour la grande salle, il a achevé les deux premiers : l'*Installation des juges consuls en 1563* et le *Conseil du roi en 1673;* il met la dernière main au troisième, le *Code de commerce en 1807*. Le quatrième doit représenter l'*Inauguration du nouveau tribunal.*

Une profusion de richesse égaye cet édifice, qui n'est pas le palais du commerce, mais le théâtre de ses exécutions. On n'aperçoit que pilastres à fûts brodés d'arabesques, colonnes, léopards rampants, cariatides, masques de joyeux satyres, têtes de femmes souriantes, statues gracieusement chiffonnées. De folles découpures courent en sarabande le long du toit. Au-dessus apparaît le dôme, cherchant sa place sans réussir à la trouver, et ses mornes œils-de-bœuf rappellent le regard effaré du convive qui ne sait pas où s'asseoir.

Digitized by Google

Trois façades se disputent l'honneur de vous introduire à l'intérieur. La recherche du décor est la même. Mais la largeur des distributions atteste un art plus sérieux. Sous la coupole s'enroulent les spirales d'un escalier double qui a le tort de ne pas recevoir directement le jour des baies extérieures, et par conséquent de rendre le dôme de plus en plus inutile. Dans la molle lumière qu'y versent des verres dépolis, on aperçoit quatre statues élégantes, quatre *Diane de Poitiers* assises, représentant les allégories consacrées : *Commerce, Industrie*, etc. Près de là s'ouvre une cour à deux étages de colonnades, conception très-heureuse, la meilleure partie de l'édifice, sans contredit, si les dés qui portent les colonnes du rez-de-chaussée ne les faisaient paraître un peu maigres. Le plafond vitré de la cour repose sur des fermes en fer, que soutiennent, de leurs beaux bras entrelacés, des cariatides provocantes, l'œil voilé, mais le sein nu. Ah! quel bal on donnerait là, entre la salle des faillites et la chambre des huissiers! Jamais théâtre, jamais palais ne prêcha mieux le plaisir que ce tribunal de la ruine. Puissent toutes ces coquetteries de la pierre dicter aux prud'hommes de tendres arrêts et humaniser les gardes de commerce!

Les nouvelles constructions du Palais de justice appartiennent à un ordre d'idées tout différent. Au milieu des cloaques de la préfecture de police se développe un blanc portique d'un aspect ferme et calme comme le Droit. Dix colonnes engagées, au fût cannelé, au chapiteau de feuillage, supportent un entablement où l'on voudrait cependant plus de simplicité. Rien n'y motive, rien n'y appelle les consoles surmontées de têtes de femmes qui apparaissent en trio au-dessus de chaque colonne : douze têtes, douze consoles d'une inutilité flagrante. Il n'appartient qu'à la justice turque de se parer de têtes coupés. Malgré tout, les divisions générales restent larges et imposantes. Trois escaliers conduisent aux trois portes de l'édifice. Au pied de l'escalier central, deux blocs non dégrossis attendent le ciseau du sculpteur. Mais entre les colonnes se dressent déjà, accolées au mur, six statues allégoriques. Ici, plus de sourire, plus de chiffons ni de grâces du demi-monde. La *Force*, la *Loi*, la *Vérité*, la *Justice*, la *Protection des faibles*, le *Châtiment*, ces solennelles abstractions sont personnifiées par des figures sévères, noblement drapées, d'un style sérieux et digne, telles que les réclame le sanctuaire de la justice. On ne peut rien dire encore des autres constructions du nouveau palais. Si tout est de la force de ce portique, notre époque aura produit un monument viril.

La reconstruction des Tuileries avance rapidement. Du côté du jardin, on commence par les toits, comme à Laputa. Du côté de la rivière, on se contente de reproduire les motifs du Louvre de Henri II, les frontons alternés, les pilastres à tambours, les assises vermiculées. A part l'N substitué à l'H, à part les frontons, qui portent des sujets inédits; à part les frises, où l'on a économisé les sculptures, ce sera une contre-épreuve. Désormais, toute cette façade appartiendra au même système d'architecture et d'ornement. Certes, j'admire sans restriction le modèle; mais les meilleures choses perdent à se répéter indéfiniment. Malgré la beauté des vers, dans quel théâtre a-t-on jamais redemandé le récit de Théramène?

Comment le pavillon de Flore, comment la façade intérieure du Carrousel se raccorderont à ce système, c'est ce qu'il est malaisé de comprendre, à travers les échafauds et les palissades qui cachent encore les constructions nouvelles. On peut constater seulement que le pavillon de Flore n'a rien perdu de sa masse. Il se revêt du haut en bas d'une architecture assez compliquée, au milieu de laquelle on voit ricaner des masques de satyres à grandes cornes. Au sommet des deux faces, deux diadèmes opu-

Digitized by Google

lents couronnent l'édifice : du côté de la rivière, la *France*, par M. Carpeaux; du côté du jardin, la *Puissance*, par M. Cavelier, compositions de plusieurs figures colossales, déjà honorées d'une couche de badigeon. Cette sculpture haut placée provoque des réflexions de tout genre. On se demande si la statuaire a vraiment pour mission de servir de paravent à des toits d'ardoise. Et puis on pense à la Grèce, le pays du soleil, où les statues décoratives s'abritaient sous les rampants d'un fronton. Nous, dans un climat de pluie, de neige, de gelées, de brouillards, c'est au-dessus des frontons que nous hissons les œuvres de nos artistes les plus dignes d'estime. Les Grecs, qui savaient le prix de la sculpture, lui accordaient un parasol. Nous lui refusons un parapluie.

Les églises de Saint-Augustin et de la Trinité commencent aussi à se débarrasser de leur voile d'échafaudages. Le beffroi, je veux dire le clocher de la Trinité, dessine, au fond de la Chaussée-d'Antin, son élégante silhouette. De face, c'est un bijou; de profil, la longueur de l'église l'absorbe complétement. On croirait voir un dé à coudre au bout d'une table à ministre. Le reste de l'architecture offre plus d'un point de ressemblance avec Saint-Augustin. Même effacement des profils, mêmes détails hétérogènes, associés un peu au hasard. Comme à Saint-Augustin, un vaste sous-sol ajoute à la surface de l'édifice supérieur une surface considérable, et l'on obtient ainsi, *ad majorem Dei gloriam*, une église en partie double.

La crypte de Saint-Augustin, déjà livrée au culte, n'a rien du mystère des églises souterraines. Elle rappelle plutôt les salons des paquebots transatlantiques. Des sabords bien ménagés y versent, à travers les cabines latérales, une abondante lumière. Sous ce plafond surbaissé comme l'entre-pont d'un navire, le chrétien se souviendra qu'il n'est qu'un passager au milieu de l'océan du monde.

Dans l'église supérieure, le gros œuvre se termine. L'édifice de pierre et l'édifice de fer, contenant et contenu, n'auront bientôt plus qu'à passer par les mains des décorateurs avant d'être livrés aux sculpteurs et aux peintres. Les enlumineurs ont entrepris la grande nef. La coupole se dresse sur ses fermes gigantesques, dominant un immense transept. D'autres que nous auront à juger le monument construit par M. Baltard. Malgré les critiques auxquelles peut donner lieu l'emploi simultané de la pierre et du fer, la conception de cette énorme coupole devra rester un titre d'honneur pour l'architecte. Ce n'est pas seulement une innovation hardie, c'est peut-être l'œuvre la plus savante de l'architecture contemporaine.

A l'extérieur, la sculpture a étagé le long de l'étroite façade une quantité de figures en bas-relief et en ronde bosse, dont quelques-unes mériteraient un examen spécial. Sous le porche on voit briller les couleurs assurément trop crues de trois médaillons peints sur lave par M. Paul Balze. Est-ce pour en tempérer l'éclat que la rose qui s'épanouit à l'étage supérieur a reçu sur ses meneaux une teinte fauve? Si les meneaux sont en pierre, pourquoi les peindre? S'ils sont en fer, pourquoi leur donner la couleur du chêne? Rose de fer ou rose de bois, triste bouquet au milieu des blancheurs laiteuses de la pierre.

Sans prolonger davantage cette revue au pas de course, qui n'a d'autre prétention que de noter les souvenirs d'un flâneur, terminons par une remarque générale. Il est impossible de n'être pas frappé des caractères communs que présentent des édifices si différents. On a dit de notre époque qu'elle avait la maladie de la pierre. On peut ajouter qu'elle a l'épidémie du décor. A peine l'architecte a-t-il dressé un mur, l'ornemaniste (un mot créé pour nous) s'en empare, s'y attache, s'y répand, et, gagnant de proche en proche, se rend maître de tout, depuis le sol et le sous-sol jusqu'au faîte des

Digitized by Google

toitures. Le fameux vers de Boileau sur les festons et les astragales est dépassé de cent coudées. Ici l'ornement s'étale en haut-relief, là en simple gravure, ailleurs en ciselure, et partout, au lieu d'être, comme au moyen âge, le jet spontané d'une verve exubérante, il reproduit mécaniquement un surmoulage donné. Allez à Saint-Augustin, vous y verrez des séries de chérubins tournés tous du même côté. Allez au Palais de Justice, vous y retrouverez douze fois répétée la même tête de Junon. Il n'y a plus là ni art ni artiste. Il y a une consigne, et un manœuvre qui la suit.

L'abus du décor est la marque fatale de certaines époques. Les Espagnols, qui ont connu ce style boursouflé, ont un mot pour le désigner : *plateresco;* comme l'on dirait une architecture d'orfévrerie. Si l'on voulait caractériser l'architecture moderne, il faudrait dire : une ébénisterie de pierre. Les monuments semblent se modeler sur les meubles. Les saillies rasées, afin de ménager la place; les angles émoussés, de peur d'accrocher les robes; les moulures obtuses; des appliques sans épaisseur, des découpures à l'emporte-pièce, des sculptures de rapport, des consoles, des patères, des têtes de clous, — je ne parle pas des chevilles, — n'est-ce pas ce que l'on nous donne? Et qu'en résulte-t-il? On a comparé les théâtres du Châtelet à deux malles oubliées sur les bords de la Seine. Le Tribunal du commerce, qui leur fait face, est une boîte à ouvrage surmontée d'une pelote. La façade de Saint-Augustin conviendrait à un bahut. Des coffres, des commodes, des boîtes de toutes dimensions, sans parler des *aquarium*, tout un mobilier de pierre, qui fera de Paris le bazar le plus encombré de l'Europe.

En d'autres termes, dans les monuments qu'on nous prodigue, et jusque dans les constructions privées, l'architecture semble se résigner à un rôle secondaire. Comme les Vénus de notre temps, elle supplée à la beauté de race par des grâces d'emprunt, à l'être par le paraître. Comme les formes de la femme, les membres de l'architecture disparaissent sous un appareil de toilette opulent. En vain elle se farde d'enluminures, derrière ce masque on voit l'art dépérir, rongé par la lèpre du décor.

Si le nom du Luxembourg vient ici au bout de ma plume, ce n'est pas pour parler des pierres que l'on veut jeter dans son jardin, c'est pour annoncer la réouverture du musée de « l'école moderne de France, » puisque telle est la dénomination officielle. Les derniers remaniements lui ont donné une physionomie toute nouvelle. Un certain nombre de tableaux ont disparu; un plus grand nombre ont été introduits : en sorte que le catalogue, qui s'arrêtait à 240 numéros, en compte aujourd'hui 306. L'exclusion porte d'abord sur les maîtres décédés, mais plus encore sur les artistes tombés au-dessous de leur réputation ou représentés par plusieurs ouvrages. Les nouveaux venus sont tous ceux dont les œuvres ont été acquises aux Salons de 1864 et 1865, en y ajoutant quelques noms effacés du dernier catalogue et réintégrés sur celui-ci, et de plus un petit nombre d'acquisitions ou de dons récents. Dans cette catégorie figure un magnifique tableau de Troyon, une de ces pages d'un sentiment puissant, où les animaux et le paysage, traités avec une égale largeur, se fondent en une merveilleuse harmonie. En somme, le dernier remaniement, conduit avec une intention d'équité bien visible, s'est proposé de représenter dignement au musée du Luxembourg l'école française actuelle, sans la séparer toutefois de ses maîtres immédiats et incontestés récemment frappés par la mort. Au surplus, je me propose de dresser un tableau complet des divers changements opérés, et ce tableau, publié dans la *Chronique*, donnera une idée exacte de ce qu'est aujourd'hui le musée du Luxembourg.

En même temps a paru un nouveau catalogue, comprenant toutes les richesses du musée, sauf le tableau de Troyon. En tête se trouve un document très-important : c'est

Digitized by Google

un rapport, sous forme de lettre, adressé par M. le marquis de Chennevières au surintendant des beaux-arts. Notre collaborateur y raconte, avec le charme d'érudition qui le caractérise, l'histoire de la collection confiée à ses soins. Mais surtout il aborde deux questions auxquelles l'opinion publique a toujours attaché un intérêt légitime : celle de la présence des artistes étrangers au Luxembourg, et celle du stage que doivent subir les œuvres des artistes décédés avant de quitter le Luxembourg, cette « salle d'attente du Louvre, » comme la nomme très-bien le rapporteur. La lettre de M. de Chennevières se termine par deux « résolutions » qui empruntent à l'approbation du surintendant des beaux-arts l'autorité d'un règlement définitif.

« 1° Lors du prochain remaniement de la galerie du Luxembourg, une salle spéciale sera consacrée aux ouvrages contemporains des artistes étrangers ;

« 2° A partir de ce même remaniement, les ouvrages de tous les artistes morts antérieurement devant être retirés de la galerie, les peintures, sculptures ou dessins qui seront désormais admis au Luxembourg ne pourront faire partie des galeries du Louvre que cinq ans après la mort de leurs auteurs. »

Ainsi se trouvent fixés pour l'avenir deux points essentiels laissés jusqu'alors à l'arbitraire. Pendant que le Luxembourg prépare la salle des artistes étrangers, le Louvre prépare la galerie où devront prendre place les maîtres disparus du XIXe siècle : les Delacroix, les Decamps, les Scheffer, les Vernet, les Delaroche.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

FRANCISQUE DURET

La vie des artistes n'est d'une haute signification qu'autant qu'elle est en harmonie ou en contraste avec la nature de leurs œuvres et qu'elle sert à expliquer le caractère de leur talent et les variations qu'il a pu subir. Tout ce qui ne se rattache pas à la manière dont ils ont compris l'art, tout ce qui ne donne pas la clef des sentiments qu'ils y ont exprimés n'est que d'un intérêt secondaire. Aussi, quoique nous n'ayons presque aucun renseignement sur la vie de Francisque Duret, dont l'existence a été d'ailleurs si laborieuse et si peu accidentée, nous n'y avons que peu de regret, puisque rien ne nous a échappé des ouvrages qui ont rempli ses pensées et qui feront sa gloire.

Digitized by Google

Nous avons sous les yeux tous les papiers laissés par cet éminent sculpteur, et c'est une chose touchante que de les lire. Pas un mot ne s'y trouve qui ne se rapporte à un sentiment honnête ou à l'amour le plus élevé des belles choses. Les lettres de lui, dont il reste des brouillons, sont toujours pour recommander au ministre, au préfet de la Seine, au surintendant des beaux-arts, un artiste malheureux et oublié, ou quelqu'un de ces jeunes gens fiers et pauvres qui, malgré une sympathie passagère, meurent obscurément en route et souvent même avant le départ. Sa correspondance témoigne des plus honorables, des plus illustres amitiés et, avant tout, de l'estime qu'il méritait par ses qualités personnelles. Ses manuscrits sont tous relatifs à la sculpture. Ce sont des extraits d'Homère, de Sophocle, de Platon, d'Euripide, de Quintus de Smyrne, d'Ovide, de Virgile. On y reconnaît un homme qui se nourrissait continuellement de lectures héroïques, soit pour y puiser des motifs de composition, soit pour maintenir son esprit dans les hautes sphères. Parmi ces papiers qui sont la plus intime révélation d'un caractère, et la plus sûre, il n'en est aucun qui trahisse une autre ambition que celle de bien faire ou de faire le bien.

Plusieurs fois, l'on s'était adressé à Duret pour obtenir de lui des documents biographiques; mais il répugnait à les fournir, éprouvant un embarras extrême à parler de ses ouvrages. Les notes qu'on lui arrachait, à force de prières, étaient d'une concision désespérante. Elles se réduisent à ces quelques lignes :

« Je fus élève de Bosio et de Guérin, peintre. J'étais fort jeune quand « je perdis mon père et je ne songeais guère à faire de la sculpture. Je « remportai le grand prix de Rome avant l'âge de dix-huit ans. Mon « prix est un bas-relief représentant la *Douleur d'Évandre sur le corps* « *de son fils Pallas*. J'arrivai en Italie en 1824. J'envoyai de Rome une « tête d'expression et une statue en marbre de *Mercure inventant la* « *lyre*, qui fut exposée au Salon de 1831, et obtint la médaille d'or. « Deux ans après, je fus décoré pour le *Danseur napolitain*, figure en « bronze. J'ai fait en 1836 un *Improvisateur bachique*, souvenir de « Naples qui eut une mention... » Voilà tout ce que Duret a jamais écrit touchant sa vie et ses œuvres, et sur un tel sujet il n'était pas moins avare de paroles que d'écriture. Il me souvient d'en avoir fait plusieurs fois l'épreuve quand je voulais l'amener à parler de lui.

Au surplus, Duret fut un de ces artistes privilégiés qui n'ont pas de biographie. Il n'avait rien à raconter qu'il n'eût exprimé en marbre ou coulé en bronze. Sa vie privée s'est passée calme, unie et heureuse. Cent et cent fois je l'ai vu, et jamais il ne m'a parlé que de son art et de ces

Digitized by Google

statuaires grecs dont l'incomparable génie était pour lui un article de foi. Son atelier de l'Institut, où l'on entrait par la rue de Seine, était austère et silencieux. La lumière y tombait de haut, et l'on n'y entendait que vaguement les bruits du dehors, qui paraissaient éloignés. De grandes armoires y renfermaient les moulages des plus jolis bronzes d'Herculanum, que Duret avait rapportés de ses fréquents voyages à Naples. La frise du Parthénon formait la décoration obligée des murailles, avec une gravure de Pradier d'après le *Virgile* de M. Ingres. Excepté la statue de *Chactas*, peinte en couleur de porphyre, on ne voyait aucun ouvrage de Duret dans l'atelier où il recevait ses amis. Ses modèles en plâtre, chargés de poussière et noircis par le temps, étaient relégués dans un vestibule obscur. On y entrevoyait la *Tragédie* et la *Comédie*, le *Mercure*, le fameux *Danseur*, une jolie tête d'expression caractérisant la Malice, et les grandes Victoires qui, de leurs ailes déployées, remplissent avec tant de dignité et de grâce le soffite de la salle des Sept Cheminées, au Louvre.

Là vivait le sculpteur. Là nous causions de tout ce qui pouvait intéresser, je ne dis pas son cœur, mais son esprit, et rien ne l'intéressait vivement que la sculpture. Je me trompe, il avait encore une passion qui se rattachait, il est vrai, à l'art statuaire : c'était la mimique. Un jour, il me demanda de lui dresser une liste des meilleurs livres qu'on aurait écrits sur le geste. J'en fis la recherche à la Bibliothèque. Je lui désignai Meursius, Engel, Noverre, Cahuzac, Feuillet, Requeno, Montabert et vingt autres ; mais je sus bientôt que ces livres ne pouvaient pas lui rendre le service qu'il en attendait, parce que les auteurs que je viens de citer s'étaient placés à un point de vue différent du sien. Duret voulait composer un traité pour les mimes de théâtre, un traité qui eût été sans doute accompagné de figures, et qui aurait fixé les lois de ce que les anciens appellent l'*hypocritique*, à l'usage des mimes de ballet.

Cette prédilection pour le geste parlant, ou, si l'on veut, pour la parole figurée, tenait aux circonstances de sa première jeunesse. Fils d'un sculpteur fort habile, Duret n'avait pas eu dans le principe l'idée de suivre la carrière paternelle. A l'âge d'environ quatorze ans, il avait eu des velléités d'entrer au théâtre, et il s'était présenté au Conservatoire. Il y fréquentait les cours de déclamation et de maintien théâtral, et alors même que, le goût de la sculpture lui étant venu, il fut admis à l'École des beaux-arts, il suivit concurremment et avec la même assiduité les cours de l'École et les leçons de Michelot au Conservatoire.

Une chose à remarquer, c'est combien la génération qui nous a précédés fut précoce. Presque tous les artistes célèbres de notre temps ont com-

Digitized by Google

mencé très-jeunes et ont produit leurs chefs-d'œuvre à l'âge où aujourd'hui on les pressentirait à peine. Géricault, Ingres, Delacroix, Scheffer, Bonington, avaient escompté leur gloire dès l'âge de vingt ans. Duret eut le prix de Rome — partagé avec Dumont — en 1823, c'est-à-dire avant l'âge de dix-huit ans, car il était né en 1805 (d'autres disent le 19 octobre 1804). Son père, François-Joseph Durez, dit Duret, était fils de Charles Durez, d'origine espagnole. Né à Valenciennes en 1729, il mourut à Paris au mois d'août 1816. Il était prince de l'Académie de Saint-Luc, membre de l'Académie royale de Paris, avant la formation de l'Institut, et sculpteur décorateur de Monsieur, comte de Provence, depuis Louis XVIII. Son morceau de réception à l'Académie, représentant Diogène qui cherche un homme, est au Musée de Valenciennes. Marié avec la fille de son frère Jean-François Durez, chirurgien-major dans un régiment étranger, Joseph Duret en avait eu plusieurs enfants qui tous moururent avant que leur frère devînt un artiste renommé. Plus d'une fois, en passant par le faubourg du Roule, nous avions regardé le fronton de Saint-Philippe, sans savoir à qui l'attribuer. Ce fronton est de Joseph Duret.

Arrivé à Rome en 1824, Francisque Duret y fut tout de suite remarqué parmi les pensionnaires de l'École. Son premier envoi fut cette tête d'expression dont j'ai parlé, la *Malice*, tête charmante qui n'est point connue et qui est cependant un de ses meilleurs ouvrages. Déjà se révélait le caractère de son talent futur, la grâce, une grâce assez naturelle et sans affectation, mais non toutefois sans une pointe de recherche. Élevé dans les principes les plus sévères et dans le respect absolu de la tradition grecque, Duret voulait racheter l'austérité du fond qu'on lui avait enseigné par le charme extérieur. La sculpture qu'il rêvait n'était ni frémissante et passionnée comme celle de David, ni chaleureuse, sensuelle et riche comme celle de Pradier; c'était une sculpture aimable, fine et, par-dessus tout, élégante. L'art lui apparaissait comme le sourire de la vie. Jamais, du reste, il ne fut plus vrai de dire que l'artiste trahit sa personnalité dans ses œuvres. Mince de corps, agile et souple, doué d'une constitution délicatement solide, robuste en petit, Duret fut, dès le commencement, son propre modèle. Il se prit lui-même pour type de sa statuaire.

Ce type, il le réalisa pour la première fois dans le *Mercure inventant la lyre*, qui était un envoi de Rome et qui fut ensuite exposé au Salon de 1831. C'est une excellente figure en marbre, et qui toujours plaira. La désinvolture en est gracieuse et d'une séduction irrésistible. Le sculpteur y a montré son goût pour ces formes adolescentes et *graciles* qui eurent si souvent la préférence de Praxitèle, et dont l'Apollon Saurochtone est

Digitized by Google

un exemple. A cette juvénilité pleine d'attrait, s'ajoute encore, dans le *Mercure inventant la lyre*, un certain accent spirituel qui s'accorde à merveille avec l'intention du statuaire. Le jeune poëte est représenté au moment où, de ses doigts effilés et féminins, il tire les premiers sons de la lyre qu'il vient d'inventer en adaptant des cornes de bélier à une écaille de tortue, et en faisant vibrer les cordes dans la sonorité de l'écaille. Les

LE DANSEUR NAPOLITAIN, PAR M. F. DURET.

yeux éveillés, la lèvre entr'ouverte, il paraît ému et tout entier au ravissement que lui cause l'harmonie dont il sera le dieu. Son corps léger tient à peine à la terre. Le mouvement en est contrasté avec discrétion, et la hanche de la jambe qui porte, se relève avec une souplesse admirable. La statue entière est d'un modelé très-fini qui ne s'arrête que là où trop d'accent enlèverait les apparences de la jeunesse.

Exposé en 1831, le *Mercure* y fut regardé comme un des ouvrages les plus remarquables du Salon. Duret qui avait obtenu le prix des envois de

Digitized by Google

Rome, fondé par Mme Le Prince, obtint aussi la médaille d'or et fut porté sur la liste des candidats à l'Institut. Le roi Louis-Philippe acheta le marbre et le fit placer au Palais-Royal, où la statue était encore en 1848, quand la révolution éclata. Parmi la foule qui avait envahi le palais, il se trouva, comme toujours, quelques sauvages qui crurent faire acte de vertu civique en brisant, avec les insignes de la royauté, des images qu'ils prenaient sans doute pour celles des tyrans. Le *Mercure* de Duret fut assez grièvement mutilé, mais il ne fut pas entièrement détruit comme l'ont affirmé des écrivains trop prompts à médire, et le sculpteur put réparer son œuvre. Il n'est pas de révolution, au surplus, qui ne soit déshonorée par de semblables emportements, dont la responsabilité retombe en partie sur les sociétés qui en gémissent, parce qu'en laissant pulluler dans leur sein l'ignorance, la misère et la barbarie, elles n'ont fait pénétrer dans le peuple aucune notion du beau, aucun respect de l'art.

Il faut le dire, il y avait encore du Canova dans la statue de Duret; je veux dire qu'on y remarque une tendance à cette grâce délicate qui n'est pas loin de confiner au joli. Quelques observateurs sévères s'en aperçurent, et le jeune sculpteur fut averti de l'écueil; mais il était dans sa destinée, ou, pour dire mieux, dans son tempérament, de rester toujours fidèle au génie de la grâce, sans aller pourtant jusqu'à la manière.

Le type du *Mercure inventant la lyre* reparut deux ans après dans le *Danseur napolitain*, avec plus d'élasticité, d'animation et de vie. Duret avait cette fois résolu le problème de ramener au sentiment moderne le choix des formes antiques, d'être à la fois classique et nouveau, naturel et recherché. Dans cette figure modelée pour le bronze, l'artiste avait su atteindre, sans les dépasser, les limites extrêmes du mouvement. Bien qu'elle porte sur le bout d'un seul pied, son équilibre n'a rien d'inquiétant pour le regard, et le spectateur voit du même coup d'œil l'élan qui a précédé et l'élan qui va suivre. Le danseur est coiffé d'un bonnet de grosse laine dont les mailles indiquées par le ciseau forment comme des perles de lumière, et font, de cette coiffure commune, un ornement de bon goût et un encadrement à souhait pour le visage. Le torse entièrement nu, sauf un caleçon de pêcheur, est étudié dans la perfection. C'est à tort, selon nous, qu'on trouve les bras un tant soit peu grêles relativement au reste du corps et aux jambes, en particulier, qui paraissent, dit-on, appartenir à un modèle plus développé. La gracilité est ici, au contraire, un caractère de l'âge. Le masque souriant exprime les sensations naïves de cette première jeunesse qui n'a besoin, pour être heureuse, que de vivre. Ceux qui désireraient plus d'ampleur dans les formes et des grâces plus sérieuses et plus mâles, oublieraient que la pensée

Digitized by Google

du sculpteur a été justement de représenter une nature adolescente, dont le charme est inhérent à sa délicatesse, et qui ne renferme qu'en abrégé les dons généreux de la vie.

A l'époque où le *Danseur napolitain*, déjà salué comme un chef-d'œuvre, commençait la grande réputation du statuaire et allait décider de sa gloire, un très-habile connaisseur, Charles Lenormant, lui adressait une bienveillante et judicieuse remontrance. « Des critiques dont la mémoire serait encore plus rigoureuse que le jugement, se rappelleraient peut-être le *Mercure* de l'exposition dernière et reconnaîtraient entre cette figure et le *Pêcheur* de cette année, non-seulement de la parenté, mais de la fraternité. L'air de tête est presque le même ; le mouvement a autant d'analogie que le permettait la différence des sujets; il semble que M. Duret ait travaillé deux fois d'après le même modèle, et que ce modèle ne lui plaise tant que parce qu'il réalise un type qui domine exclusivement son imagination. Cette réflexion chagrine trouve à s'appuyer sur le *Molière* que M. Duret a exposé cette fois ; *Molière*, c'est pour ainsi dire encore le *Mercure*, avec une perruque tombante, des souliers et un manteau. Ces observations qu'en ma qualité de rapporteur impartial, je ne devais pas taire, n'influent du reste que bien peu sur la manière dont les personnes qui se livrent uniquement à leurs impressions, jugent le *Pêcheur* de Duret : aussi je ne m'étonne pas qu'un grand artiste ait accordé à Duret la louange d'avoir produit les deux plus gracieuses figures de la statuaire en ce siècle. Mais si M. Duret tient à ce que tout le monde confirme cette louange, il a, selon moi, à se roidir fortement contre le retour de ses idées favorites. »

S'il eût vécu dans les temps antiques, Duret eût été plutôt un statuaire qu'un sculpteur, car les Grecs désignaient par ce dernier mot l'artiste qui taille ses figures dans la pierre ou dans le marbre, et ils appelaient particulièrement statuaire celui qui, ne travaillant ses figures que pour les couler en bronze, ne les sculptait pas, en effet, mais se contentait de les modeler. Mobile, impatient et nerveux, Duret s'attaquait peu au marbre, ou du moins, ce n'était pas pour longtemps, car il était prompt à se rebuter, et se sentant peu de goût pour manier le ciseau, il mettait tout son talent et presque toute son ambition à pétrir la terre, à la façonner avec le doigt et l'ébauchoir. Quand il avait fixé un mouvement, après l'avoir tourné et retourné de cent manières, il modelait sa figure en petit, ordinairement au tiers de la grandeur, et il ne négligeait rien alors pour châtier les formes, choisir les plis, ménager les effets de lumière et d'ombre, donner de la signification aux accessoires, en un mot faire entrer l'esprit dans la matière. Tant qu'il était aux prises avec la terre ou la cire, il ne

Digitized by Google

se lassait point de caresser, de finir et même de raffiner son modèle. Mais ce modèle une fois terminé, il l'abandonnait volontiers au praticien, si la statue devait être sculptée en marbre, et il avait ensuite une grande répugnance à y revenir. Je l'ai vu quelquefois prendre la râpe pour ajouter un accent d'expression, pour adoucir tel passage ou accuser tel plan; mais cela durait peu. Tout autre instrument que l'ébauchoir semblait lui brûler les doigts. Aussi avait-il une prédilection marquée pour le bronze, parce qu'il était sûr, grâce aux perfectionnements retrouvés de la fonte moderne, que sa pensée sortirait des mains du fondeur pure et vierge, sans altération, et plus aimable encore quand la forme serait incorporée dans un métal clair, doux et poli, que lorsqu'il l'avait écrite dans le ton mat et triste de la glaise.

Cette manière de procéder présente plus d'un inconvénient pour le sculpteur qui médite une statue de marbre. D'abord, en exécutant son modèle au tiers ou à la moitié de la grandeur, il s'expose à rester petit, à manquer d'ampleur et de force. Toute sculpture doit être conçue pour les dimensions qu'elle aura, et vérifiée, au moins en masse, dans ces dimensions mêmes, sous peine d'être insuffisante et grêle quand elle aura été répétée en marbre et agrandie. Il est sensible, en effet, que si l'on fait en demi-nature, ou même dans les proportions humaines le modèle d'une statue colossale, les parties élevées de la statue subiront un raccourci considérable, qui était à peine sensible dans le modèle, sans parler des lois du sentiment, qui veulent une exécution large dans les grands ouvrages, et précieuse dans les petits.

En second lieu, si l'artiste jette tout son feu, tout son esprit dans son modèle, il est à craindre qu'il ne se sente fatigué et froid, quand il se retrouvera en présence de sa statue mise aux points, surtout si elle est très-avancée. C'est ce qui advint plus d'une fois à Duret. Les statuaires doués d'un tempérament robuste et nés pour le marbre, tels que Michel-Ange, Puget, Pradier, attaquaient le bloc à peine dégrossi, et au lieu d'en faire une simple copie de leur modèle en terre, ils en faisaient une création presque originale, tant ils y mettaient de chaleur, de liberté et d'accents qui n'avaient pas été prévus. Puget avait coutume de dire : « Le marbre tremble devant moi. » Duret aurait pu dire : « Je tremble devant le marbre. »

En général, les statues de Duret, même les mieux réussies, se ressentent de son éloignement pour l'exécution personnelle, je veux dire pour le maniement prolongé du ciseau. En revanche, quel heureux choix de lignes et de formes! que d'expression par le mouvement et par l'ensemble! Parmi les soixante-dix ou soixante-quinze grandes sculptures qui

Digitized by Google

décorent la Madeleine, si l'on y comprend celles du fronton, il n'en est point, ou il n'en est guère, à mon sens, de plus belles que l'*Ange Gabriel*, qui remplit la niche du premier entre-colonnement, à droite, et le *Christ se révélant au monde*, qui occupe une des chapelles de la nef. Doux et timide comme une vierge, l'ange Gabriel est une figure vraiment angélique par sa grâce naïvement exquise. Les bras pendants, les mains jointes, il est à demi fermé dans ses grandes ailes, comme un oiseau de Jéhovah qui serait venu se reposer sous le péristyle du temple. C'est par des lignes non rompues, continuées et coulantes qu'est obtenue l'expression de cette statue pleine de charme et profondément empreinte du sentiment religieux. Les longs plis de sa draperie virginale, tombant jusqu'à terre, parallèlement aux ailes, ne forment que des ombres tranquilles et adoucies. La lumière, en éclairant la statue, n'y rencontre aucune partie anguleuse, ne trouve à y creuser aucun noir. On peut dire, en empruntant ici le langage du peintre, que toute la figure est *blonde*, et l'on doit admirer comment le sculpteur, par le caractère d'un effet purement optique, a su répondre à l'intention morale de son œuvre.

Le *Christ se révélant au monde* est une sculpture d'un sentiment plus grave et plus fier, sinon plus élevé. Duret est parvenu à traduire par la plastique une pensée qui, au premier abord, paraissait intraduisible. Enveloppé dans son manteau, jusqu'au sommet de la tête, le Christ s'est avancé, et, relevant la draperie qui le cachait, il montre avec beaucoup de majesté et de douceur sa face dévoilée, tandis que son bras gauche étendu laisse voir, sortant des plis du manteau, sa main ouverte et marquée du stigmate. Soit que l'on entende cette figure dans le sens général de la révélation, soit qu'on la considère comme représentant Jésus lorsqu'il apparut à ses disciples ou qu'il se fit connaître aux pèlerins d'Emmaüs, le geste est saisissant, formel, parfaitement intelligible. Il est impossible de s'y méprendre; Jésus n'a besoin que de découvrir son visage pour qu'on le reconnaisse à la beauté de ses traits, à la divine pureté de son front, à la mansuétude de sa bouche et de son regard.

Au moment où la statue de ce Christ allait être placée à la Madeleine, nous fûmes chargé de l'aller voir dans l'atelier du sculpteur pour en dire notre avis dans le *National*. Nous rencontrâmes chez Duret M. de Genoude, directeur de la *Gazette de France*, qui était venu là, lui aussi, pour le compte du journal qu'il dirigeait. M. de Genoude fit observer que la tête du *Christ se révélant au monde* ressemblait à l'image célèbre et pour ainsi dire consacrée, qui existe à Rome dans l'église Saint-Jean de Latran, et que l'on appelle par excès d'admiration ἀχειρόπλαστος (faite sans la main). Duret avait consulté, en effet, cette image, mais non sans

Digitized by Google

regarder aussi quelques têtes de dieux antiques, et sans en imiter l'enchâssement des yeux et des sourcils, le nez droit et fort, et cette légère saillie des pommettes qui donne de la douceur au visage, en même temps qu'elle diminue la partie inférieure de la face, celle qui correspond aux appétits matériels. Le type choisi par le sculpteur est du reste, ici, comme à l'ordinaire, d'une constitution délicate qui appartient à la tendresse plutôt qu'à la puissance. Il y a des hommes qui, à l'exemple de Michel-Ange, ne voient dans le Christ que le Jupiter ou l'Hercule du christianisme: ceux-là le veulent terrible et menaçant. Ils lui font une tête courte, un corps ramassé et vigoureux; mais il y a plus d'élévation à le comprendre comme l'a compris Duret, c'est-à-dire doux et grave, apportant dans le monde l'idée de sacrifice, la loi de charité et d'amour.

Il faut convenir que la sculpture, depuis le triomphe du christianisme, a perdu la plus grande partie de ses ressources, et les meilleures. Constamment vêtue, elle n'a guère plus d'autres moyens que le geste et le caractère des draperies, et dès lors elle est forcément rejetée dans la recherche des expressions pittoresques de la lumière et de l'ombre. Le Christ écartant le manteau qui recouvrait sa tête pour montrer son visage et le côté de sa poitrine qui recevra le coup de lance : c'est là un effet de clair-obscur, une idée de peintre, mais heureusement ramenée aux conditions sculpturales par le jeu et la distribution des plis, qui deviennent plus pressés ou plus rares, suivant qu'il faut faire avancer ou reculer telle partie du corps pour exprimer l'idée d'apparition.

Duret avait beaucoup pensé aux draperies, et il ne cessait d'en étudier la beauté optique et surtout la signification morale. Depuis que ses deux chefs-d'œuvre, le *Danseur* et le *Mercure*, ornaient le foyer de l'Opéra, il y avait obtenu ses entrées, et il en profitait presque tous les soirs pour observer comment les draperies d'une danseuse rapide obéissent à son mouvement et le contrarient, par l'action et la réaction de l'air qui les frappe, de telle sorte que si on imite ce double effet dans la sculpture, on doit sentir ce qu'était la draperie avant le mouvement et ce qu'elle sera dans le repos. Il est remarquable, au surplus, que les draperies de Duret sont très-variées, même lorsqu'il s'agit d'une pure décoration et qu'il se borne alors, selon l'usage des sculpteurs, à employer des linges mouillés auxquels il imprime une allure élégante, et des plis qui se serrent, s'évasent, se gonflent ou s'aplatissent pour découvrir en les voilant les formes de dessous.

C'est surtout quand le sujet lui interdisait les nus, qu'il poursuivait avec une ardeur infatigable et des soins infinis l'expression par les draperies. Je lui ai vu remanier vingt fois celles de la Tragédie et de la

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

F DURET

Gazette des Beaux-Arts

Imp A Salmon Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

Comédie, qui devaient décorer le vestibule du Théâtre-Français. L'une, sévèrement fermée dans les plis rares de son manteau, semble contenir sa haine comme elle dissimule son poignard, et en attendant d'éclater, elle concentre sa fureur. L'autre, vêtue avec plus d'abandon et plus d'aisance, déshabille sa pensée et laisse voir sa malice épanouie et une gaieté sans fiel, qui n'ira point jusqu'aux morsures de la satire. Que s'il fallait faire un choix entre ces deux figures, c'est à la Tragédie que nous donnerions la préférence, parce qu'il nous paraît que le sculpteur y a mieux sauvé la froideur presque inévitable des pures allégories. Et cependant, l'étoffe y semble mesurée avec parcimonie ; et il manque à la statue entière un peu de marbre ; mais cela tient à un accident produit par la maladresse du praticien qui, ayant dépassé le *point* d'un demi-centimètre sur le devant de la draperie, contraignit le sculpteur à diminuer d'autant l'épaisseur de la figure entière sous toutes ses faces, et à rapetisser la tête. Le même défaut n'existe pas heureusement dans les réductions en bronze.

Ce qu'il avait appris par la tradition, par une étude incessante, ce qu'il avait accumulé dans sa prodigieuse mémoire, Duret l'enseignait aux autres avec une clarté et une vivacité rares. Devenu membre de l'Institut en 1845, et par suite professeur à l'École des beaux-arts, il excellait à juger des concours et à former des élèves.

Personne ne voyait mieux que lui, et plus vite, le côté faible d'une figure, le défaut d'un groupe, la mauvaise entente d'un bas-relief. Son premier coup d'œil était sûr, et sa parole brève allait droit au but. Lui qui avait en général une conversation hésitante et entrecoupée lorsqu'il ne parlait point de son art, il devenait, en présence d'une œuvre de sculpture, incisif, spirituel et quelquefois mordant sans le vouloir. Un de ses confrères, dont j'ignore le nom, l'ayant sollicité à plusieurs reprises de venir voir un groupe en marbre qu'il voulait soumettre à son jugement, Duret se rendit avec peine à l'invitation réitérée du sculpteur, sachant qu'il lui serait difficile de taire la vérité, et déplaisant de la dire. Toutefois, pressé d'avoir une opinion et de l'exprimer : « Eh bien, dit Duret, un groupe doit être en hauteur ou en largeur : le vôtre est carré ! » le mot était juste ; il ne fut jamais pardonné ! Il me souvient qu'un jour, en ma présence, pour faire sentir à un de ses élèves qu'il avait mal composé un bas-relief ; qu'il n'avait pas su en balancer habilement les pleins et les vides, ou, si l'on veut, les parties saillantes et les parties lisses, Duret prit un fusain et barbouilla de noir toutes les figures du bas-relief, ce qui mit à l'instant en évidence le manque de pondération qu'il venait de signaler.

Digitized by Google

Professeur, il disait à ses élèves : « Je m'aperçois que vous avez tous de l'adresse et du métier ; mais il vous manque trois choses pour faire des progrès : l'observation, la comparaison, le jugement. Il faut vous exercer à voir juste et vite, pour saisir la pose, le mouvement et le caractère. Il faut observer avec grand soin les lignes et les aplombs, mesurer le modèle, car les proportions varient dans chaque nature, et aller voir souvent les profils, car les plans de la poitrine sont presque toujours opposés à ceux du bassin, dans les poses de mouvement. Étudiez attentivement le galbe ou la courbure des membres ; évitez les contours qui se font vis-à-vis, car dans la belle nature un contour enveloppe l'autre. Je connais un peintre célèbre (il voulait sans doute parler d'Horace Vernet), qui, avant de dessiner d'après nature, étudie son modèle du regard ; après s'être bien pénétré de la pose sur le modèle et sur lui-même, car il pose pour lui, il commence par un contour vague, sans regarder aux détails. Faites de même : occupez-vous de l'ensemble ; bâtissez avant d'ébaucher. Assurez-vous des grands plans ; les détails viendront assez tôt. Observez, comparez, mesurez, vous copierez fidèlement. Mais il vous restera ensuite à former votre goût, à savoir choisir, à vous élever de la nature au style, de la prose à la poésie, c'est-à-dire à embrasser l'art tout entier... »

La perspicacité de Duret, sa promptitude à saisir les imperfections d'une œuvre d'art, à mettre le doigt sur le défaut le mieux dissimulé, ne le rendirent pas injuste envers ses rivaux. Plein de respect pour les maîtres contemporains, il savait mieux que personne leurs grandes qualités, et il les disait avec beaucoup de droiture, souvent même avec chaleur, car il était inaccessible au sentiment de la jalousie. Quelque temps après la mort de David, lorsque son éloge fut prononcé par le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts (c'était alors M. Halévy), Duret trouva trop de sobriété dans l'éloge, ou du moins que l'écrivain n'avait pas fait suffisamment ressortir un genre de supériorité qui distinguait l'illustre statuaire. Il écrivit le lendemain au secrétaire perpétuel la lettre suivante qui n'était pas certainement destinée à la publicité, mais que nous publions ici comme un témoignage aussi honorable pour Duret lui-même que pour David. Le brouillon que nous avons sous les yeux est écrit de premier jet, presque sans ratures.

« Mon cher confrère,

« Tout en applaudissant à l'intéressante notice de David que vous « nous avez lue hier, permettez-moi de vous faire quelques observations

Digitized by Google

« que la famille et ceux qui ont admiré les œuvres du grand artiste « pourraient peut-être vous adresser un jour.

« Outre la vie et l'expression que David mettait dans tous ses ou- « vrages, il avait un sentiment philosophique et toujours poétique qu'il a « souvent très-bien exprimé dans la composition de ses sculptures. Ainsi « vous avez cité de lui le monument du maréchal Suchet : une Victoire « grave sur un canon, à la pointe d'une baïonnette, les batailles gagnées « par le général... mais vous auriez dû faire l'analyse de ses principales « œuvres qui ont obtenu tant de succès par la poésie de la pensée.

« A Rouen, au monument de la Douane, je crois, il a placé deux « grandes statues en haut-relief : le *Commerce* et la *Navigation*. Voulant « caractériser la navigation moderne, il l'a représentée sous les traits d'une « femme qui tient d'une main son attribut consacré, un gouvernail, tandis « que de l'autre elle soulève le voile qui couvrait une partie du globe, « sur laquelle est écrit : Nouveau monde. Le *Commerce* est un dieu colossal « qui reçoit le tribut des quatre parties du monde, figurées en petit.

« La statue de Cuvier le représente introduisant son doigt dans une « fissure du globe comme pour sonder la terre et en expliquer les secrets. « Gutenberg, Bichat, Casimir Delavigne, sont aussi poétiquement conçus.

« Au théâtre de l'Odéon, David a sculpté en bas-relief Molière arra- « chant le masque de la religion qui cachait les traits de Tartuffe. A l'arc « de triomphe de Marseille, il a fait encore des statues composées de la « manière la plus heureuse. Enfin, ce grand artiste avait un sentiment si « poétique, qu'il est le premier des statuaires modernes pour ceux qui « mettent la pensée avant l'exécution, quoiqu'il ait exécuté des chefs- « d'œuvre quand il était jeune, et qu'il travaillait sans l'aide de ses élèves.

« Pardonnez-moi ces observations, mon cher confrère; mais elles « viennent d'un ami et d'un admirateur de David qui recevait ses conseils « avec reconnaissance, et qui serait heureux qu'une notice biographique « le fît connaître sous tous les aspects et dans toutes ses œuvres. »

Ou je me trompe fort, ou c'est un sentiment bien rare que cette sollicitude d'un artiste pour la gloire de ses confrères.

Les excellentes qualités de Duret comme homme privé étaient malheureusement ce que l'on savait le moins de son caractère. Voué à l'étude dès sa première jeunesse, non-seulement il n'avait ni senti, ni même soupçonné le besoin du luxe; mais il ignorait les éléments les plus rudimentaires du confort. Aussi sobre que les pêcheurs napolitains, parmi lesquels il avait cherché si souvent ses modèles et ses motifs de sculpture, il ne comprenait pas qu'au delà du strict nécessaire on pût attacher le

Digitized by Google

moindre prix à la nourriture du corps, et la somptuosité des ameublements lui était aussi inconnue que la bonne chère. Avant qu'il ne se mariât avec la petite-fille de Cherubini, dont la distinction et la grâce étaient incompatibles avec l'austérité lacédémonienne, il était logé et meublé comme un étudiant des anciens jours, et cette modestie extrême n'était chez lui qu'un trait de simplicité et de tempérance; elle ne trahissait que son ignorance profonde des douceurs de la vie matérielle ou son indifférence à les connaître. Mais cet homme qui vivait de si peu, et qui considérait comme une abondance ce qui eût été pour d'autres une privation cruelle, cet homme sans besoins ne regardait pas à la dépense, dès qu'il s'agissait de perfectionner son œuvre, de faire un voyage utile à son instruction, d'aller voir au fond de l'Italie tel bas-relief, tel fragment, tel bronze, qui pouvaient lui fournir l'autorité d'un exemple antique, ou lui servir de leçon. Lorsqu'il travaillait à un de ces modèles destinés à la fonte et qui l'ont enrichi (car il laisse au moins huit cent mille francs, y compris la propriété de ses œuvres), rien au monde n'aurait pu le résoudre à s'en séparer, s'il ne l'avait pas jugé digne de voir le jour. Tant qu'il ne l'avait pas fini jusqu'au bout, jusqu'à l'ongle, *usque ad unguem*, il demeurait insensible aux offres les plus brillantes; mais une fois qu'il l'avait lancé dans la circulation, il s'occupait fort peu de l'argent qu'il en tirerait, et je tiens de M. Delafontaine, son fondeur, que jamais il ne demandait ses comptes et que jamais il ne consentit à les vérifier. Du moment qu'on avait touché en lui les cordes de l'art, il devenait d'un désintéressement absolu, et je puis affirmer qu'il était parfaitement sincère lorsqu'il écrivait à Paul Delaroche le billet que voici :

« Mon cher Delaroche, j'ai rencontré aujourd'hui M. Cavé, qui paraît « assez bien disposé pour moi. Il m'a dit que M. Vitet lui avait parlé de « moi. Mais M. Cavé pense que les deux caryatides allégoriques en bronze « qui doivent être placées à l'entrée du monument de Napoléon ne me « conviennent pas, et qu'il vaut mieux me charger du monument de « Vauban, également placé sous le dôme de l'église.

« Je ne sais, mon cher ami, qui a pu lui mettre en tête de me faire « faire un monument rococo; mais fût-il payé un million, je ne consenti- « rais jamais à entreprendre un ouvrage contre mon goût. On ne fait « bien que ce qu'on aime dans les arts. Si vous avez quelque influence sur « M. Vitet, parlez-lui chaudement, et croyez que si je demande ce tra- « vail, c'est que ma conscience me dit que je réussirai... »

Ces caryatides qu'il désirait tant, Duret les obtint. Ce sont deux

Digitized by Google

figures de vieillards; elles gardent l'entrée de la crypte qui renferme le tombeau de Napoléon. Sévères et imposants, ces deux vieillards symbolisent la domination. Ils portent sur des coussins les attributs de la Force civile et de la Force militaire. Duret s'est inspiré, je crois, pour la conception de ces statues, des figures sculptées par Michel-Ange, ou d'après lui, dans les pendentifs de la chapelle des Médicis, à Florence. Toutefois, il les étudia de très-près sur nature, après avoir choisi un excellent modèle (Galati), remarquable surtout pour la proportion et la beauté des pieds et des jambes. Les conditions architectoniques de la caryatide y ont été parfaitement comprises et respectées; elles ont, à un haut degré, le caractère de la fermeté calme, et l'expression de l'énergie morale y domine les apparences de la force musculaire.

Dans ces caryatides du tombeau de Napoléon, le sculpteur a mis du reste, avec mesure, une qualité qui souvent lui manquait : l'ampleur. Cette qualité, qui n'était pas dans sa nature, toujours portée à l'élégance, il sut l'acquérir par la volonté, et en vertu d'un sentiment qu'il possédait mieux que personne, celui de la convenance. Une excellente figure de lui, au jugement des artistes, est le *Chactas*, représenté en méditation sur le tombeau d'Atala. Les formes, cette fois, sont mâles, robustes, puissantes. L'exécution même, bien que souple et comme d'un seul jet, a plus d'énergie qu'à l'ordinaire et plus de ressort. Duret a senti que la douleur du sauvage serait plus touchante dans un de ces hommes forts, qu'on suppose volontiers inaccessibles au désespoir et facilement stoïques. Elle est touchante, en effet, autant qu'elle est neuve et moderne, la statue affaissée de cet athlète mélancolique, Hercule du désert, en qui le romantisme de l'expression se marie à des formes empruntées de la nature agreste, et marquées à l'empreinte d'un caractère, au lieu d'être ramenées à la pureté de l'idéal. Son masque élargi, aplati, ses longs cheveux frisés, bouclés et nattés à la manière des femmes, mais qui tombent maintenant, négligés et défaits, sur les épaules et sur les reins, sa tête inclinée vers la tombe d'Atala, son torse puissamment replié, ses jambes rentrantes, tout accuse en lui un barbare, mais un barbare désolé, qui a ouvert son cœur aux tendresses du christianisme. Un trait de mœurs bien observé, c'est l'habitude commune à tous les peuples enfants de mettre un pied sur l'autre, dans les moments de préoccupation et de chagrin; ce détail, parfaitement rendu par l'énergie du ciseau, me rappelle un trait analogue de la statuaire antique; je veux dire le pied qui traîne sur l'orteil, dans le *Satyre* de Praxitèle.

La convenance, disons-nous, une convenance parfaite, longtemps méditée, longtemps discutée, c'est un mérite que Duret a toujours eu.

Digitized by Google

Ses continuelles études sur la pantomime l'avaient conduit à préciser le langage du geste et la signification de chaque attitude. Il en fit preuve dans la statue de Chateaubriand. La Direction des beaux-arts, à l'époque où elle nous était confiée, l'avait chargé de cette statue. Le célèbre écrivain entièrement vêtu, et vêtu à la moderne, ne pouvait être caractérisé en marbre que par la pose ou le geste et par le costume. En lui, c'est le voyageur que Duret a voulu représenter, le poëte de l'Itinéraire,

> Le pèlerin de Grèce et d'Ionie,
> Chantant plus tard le Cirque et l'Alhambra.

l'homme qui avait apporté dans l'ancien et le nouveau monde un sentiment si vif de la nature, et qui avait su y trouver les couleurs de son grand style. Pensif ou plutôt rêveur, accoudé sur un rocher que baignent les flots de la mer, il semble s'être reposé un instant au pied d'un promontoire. Son habit fermé, son manteau, ses bottes molles et hautes, tout annonce en lui un voyageur qui va tout à l'heure reprendre sa route après avoir écrit ses impressions sur le rouleau qu'il tient à la main. Composée, conçue à merveille, la statue de *Chateaubriand* pèche peut-être par quelque timidité dans le rendu de la vie. La belle tête de l'écrivain-orateur, cette tête si mélancolique et si fière qu'a immortalisée le ciseau de David, elle est exécutée ici d'une main un peu languissante, qui n'a pas osé fouiller les plis de la peau, accuser au vif les nobles altérations du visage. J'ai souvenir, cependant, que lorsqu'il travaillait à sa statue, Duret avait placé devant lui un moulage du masque de Chateaubriand sculpté par David, et que je vois encore; mais ce rapprochement même parut le décourager, et il n'eut pas le feu nécessaire pour aller jusqu'au bout, pour écrire dans le marbre tout ce qu'il sentait dans l'âme.

Sculpter une tête humaine, lui donner sa physionomie, son expression, sa couleur, j'entends sa couleur morale, c'est une besogne qui exige les plus hautes facultés de l'artiste, et par-dessus tout, de la chaleur et même une certaine pointe d'exagération. Pour ciseler dans le marbre les vérités expressives, celles que la peinture rendrait si bien par un clair-obscur de son choix, par le ton, par l'effet, il faut je ne sais quelle dose de mensonge, d'artifice; la seule fidélité de l'imitation y est tellement insuffisante, qu'une tête moulée sur la vie paraît plus petite que nature, — c'est une observation que je tiens de David. — Dans un buste, la vie est plus concentrée, le sculpteur privé de son grand moyen d'expression, qui est le geste, n'a plus que le caractère des formes à exprimer. Il lui faut évoquer l'âme sur le visage, et cette évocation veut une certaine magie,

Digitized by Google

et des accents qui parfois fassent violence au marbre. Duret a fait d'excellents bustes; mais tous ceux qu'il a réussis, entre autres celui de sa femme, qui est charmant, appartiennent à la douceur et à la grâce.

Avant de commencer un buste, il examinait longtemps la tête du modèle, non-seulement pour en bien saisir le port habituel, les proportions et le caractère, mais pour savoir si elle ne se rattachait point à une grande famille d'êtres, à un type déjà fixé par la statuaire antique. Il cherchait ainsi à ramener l'individu à l'espèce, afin de concilier, s'il était possible, la vérité de nature qui particularise le modèle, avec la vérité typique qui, en le généralisant, le rehausse et l'ennoblit. C'était bien là une préoccupation de sculpteur; mais elle risquait de le conduire, et plus d'une fois elle l'a conduit au vague de la ressemblance, et, si j'ose le dire, au sommeil du portrait.

Un jour que nous posions dans son atelier pour un buste demi-nature, il nous disait, ou plutôt il se disait tout haut à lui-même, à notre grande surprise : « Voilà une tête dont la construction rappelle un peu le *Bacchus indien;* les frontaux sont prononcés; la racine du nez, très-large, écarte les yeux et continue le front; le profil est droit, la joue a de grands plans...; » et le voilà lancé à la poursuite d'un type vénérable, à propos d'une tête qui, au lieu de rentrer dans l'antique, ne demandait qu'à être animée de la vie présente. Aussi, avec une rare bonne foi, Duret admirait-il les terres cuites de M. Carrier-Belleuse, ces bustes si adroitement touchés, si heureusement colorés de lumière et d'ombre, parce qu'il y voyait abonder deux qualités dont il se croyait, lui, faiblement pourvu : le don précieux de la vie, et le sentiment, d'ailleurs dangereux, de la couleur.

Les anciens sont plus beaux; nous sommes plus jolis, disait madame de Sévigné; le mot est incisif; il est vrai; mais peut-être est-il permis d'ajouter que les anciens eux-mêmes ont connu le joli et nous en ont laissé des exemples; qu'ils ont exprimé la malice de l'amour, la gentillesse du jeune âge, la grâce spirituelle et ingénieuse, et que le nom de Praxitèle s'attache à cette évolution de l'art, qui, après les grands dieux de Phidias, a produit les Apollons pubères, et les divinités charmantes des cycles de Vénus, d'Éros et de Bacchus. La vérité est, cependant, que l'antiquité a pris la meilleure part, en créant les types primordiaux, et en trouvant dans la forme humaine les plus heureuses variantes de la perfection. Elle n'a pas épuisé, sans doute, les trésors inépuisables de la nature; mais elle a eu la primeur de ses beautés, la fleur de tout. Elle a moissonné et nous glanons. Voilà pourquoi la sculpture moderne s'est jetée dans le pittoresque, ou s'est réfugiée dans l'imitation des races et des costumes, ou bien s'est mise à la recherche des nuances.

Digitized by Google

De nos jours, le romantisme crut trouver la solution en cherchant le style, non plus dans les accents génériques, mais dans la vérité accidentelle, et en descendant, non plus seulement dès dieux aux héros, mais des héros aux individus. Deux hommes du plus rare talent, Duret et Rude inaugurèrent en France, par deux chefs-d'œuvre, le *Pêcheur* et le *Danseur*, cette sculpture de demi-caractère qu'on peut appeler le genre, bien que le mot n'appartienne qu'au vocabulaire de la peinture. Depuis l'apparition de ces statues célèbres, l'École de Rome, d'où nous viennent presque tous les sculpteurs, hésita entre les saveurs du naturalisme et les grandeurs du style. Si elle redevint un instant plus sévére et plus grecque, ce fut dans les statues faites à Rome, sous le pontificat de M. Ingres, et notamment dans les ouvrages de Simart. C'est à M. Ingres, je crois, qu'est adressée la lettre suivante que je trouve dans les papiers de Duret, et qui semble répondre au reproche qu'il avait encouru d'avoir réhabilité, par un si grand succès, la sculpture de genre :

« J'aurais été heureux de recevoir vos sages conseils ; mais, craignant « qu'il n'y ait de l'indiscrétion à vous importuner en ce moment, je me « permets de me rappeler à votre bienveillant souvenir, à vous, Monsieur, « qui avez été mon premier appui à l'Académie, lors de mon retour de « Rome. Mes ouvrages et ma personne vous sont également connus. « Quant à mes principes sur la statuaire, ils se résument en deux mots: « noblesse et vérité.

« Si j'ai quelquefois traité des sujets de second ordre, tel qu'un Dan- « seur, un Vendangeur, c'est qu'avant de m'élever à la haute poésie et de « tenter des sujets de grand style grec je devais d'abord étudier la na- « ture et ne pas être arrêté par les premières difficultés de l'exécution « matérielle. Si j'ai montré quelque mérite, mon but a été rempli. Je ne « voulais alors présenter que des motifs d'étude : aujourd'hui je désire « plus. Quant à ma moralité, elle est celle que mon père m'a transmise « et dont je ne m'écarterai jamais. J'ai agi et j'agirai toujours selon ma « conscience, l'honneur et la raison... »

Pour traiter hardiment la sculpture monumentale, Duret avait peut-être un goût trop délicat, une âme trop sensible aux nuances. Par la réflexion, par une connaissance approfondie des lois de son art et de toutes les belles traditions, il était capable de concevoir une œuvre colossale et importante; mais il fallait pour cela qu'il fît violence à sa nature. Son groupe de la fontaine Saint-Michel a été blâmé comme manquant d'énergie, d'ampleur et de grandeur. Il semble manquer, en effet, de

Digitized by Google

ces qualités à la place où on le voit, exposé au nord, et ne recevant jamais les rayons du soleil qui en accuseraient les grandes lignes par des traînées de lumière, et qui l'animeraient par des rehauts voyants et brillants. Ce groupe, dont le modèle en plâtre était simple et grand, se trouve maintenant à demi perdu dans la masse d'air, diminué par les couleurs tristes d'un bronze à contre-jour, et affaibli par les nombreux détails qui l'environnent. Je suis assuré que le même groupe, placé au fond d'une église, dans une abside éclairée par le haut, produirait une impression cent fois meilleure. La figure du démon demanderait, sans doute, un modelé plus ressenti, un ciseau plus ardent et plus fier; mais celle de l'archange où le sculpteur a réuni deux images dont il était impossible de ne pas se souvenir, le saint Michel, vainqueur du démon, et l'Apollon, vainqueur du serpent, cette figure, dis-je, dans laquelle ont été fondues des réminiscences de Raphaël et de l'antique, était éminemment sculpturale; elle exprimait en son mouvement mesuré la sérénité facile du triomphe céleste, le dédain calme et souverain d'un envoyé de Dieu; mais encore une fois, il y manque aujourd'hui de l'ampleur, et cet élan d'exécution qui donne de l'unité à l'ensemble, et qui frappe les grands coups. J'ai peur que les dimensions colossales n'aient rapetissé le modèle au lieu de l'agrandir.

Là où Duret est admirable, c'est dans la décoration intérieure et dans les ouvrages qui ne peuvent pas être dévorés par l'immensité de l'espace, comme le sont par exemple ses caryatides et son fronton du Louvre. Rien ne dépasse la noble élégance des Victoires qui ornent le plafond de la salle des Sept-Cheminées, au Louvre. Les draperies sont à la fois uniformes par le sentiment et très-habilement variées par le jet des plis soumis à l'impulsion d'une main qui joue avec la grâce et qui est habituée à l'habillement des dieux. L'entente du bas-relief est parfaite, au lieu de heurter le spectateur par une saillie exagérée et de l'effrayer par une pesanteur menaçante, comme celles qui décorent le soffite du Salon carré, les Victoires de Duret, dans la discrétion de leur relief, ressemblent à des apparitions superbes; elles passent et glissent devant le regard comme des images éthérées, comme un souvenir adouci des rudes batailles représentées au-dessous, en vives couleurs, par des peintres émus et passionnés.

Nous voici arrivé, enfin, au dernier travail de Duret, sa statue de *Rachel*. A l'heure où nous écrivons, elle est dévoilée et placée dans le foyer de la Comédie-Française, et chacun peut admirer encore, en la voyant, la fameuse tragédienne, étudiée dans son plus beau rôle peut-être, le rôle de *Phèdre*.

Qui de nous ne se la rappelle, cette jeune artiste qui, possédée du génie grec, rhythmait et scandait sur la scène, d'un air si auguste, les

Digitized by Google

gestes de la statuaire antique! Après s'être inspirée de la sculpture, elle a inspiré à son tour les sculpteurs, et il n'a fallu, pour faire d'elle un beau marbre, que la surprendre au moment où elle disait avec une douleur si intime et si profonde, mais avec une involontaire majesté :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

ou plutôt lorsqu'elle semblait traduire ce passage du poëte grec : « Comme les bandelettes sont pesantes sur mon front, déliez-les et que ma chevelure tombe sur mes épaules. Oh! que ne puis-je me désaltérer aux eaux d'une source froide,... conduisez-moi sur la montagne; je veux aller vers la forêt, près des pins... »

C'est un malheur pour la statue, que Duret n'ait pu y mettre la dernière main et que le praticien lui-même ne l'ait pas menée un peu plus loin. Telle qu'elle est, cependant, la statue de Rachel est touchante, expressive et tragique, bien que l'expression ne soit guère obtenue que par l'abandon de la pose, par le découragement de la tête inclinée que voilent les ombres de la douleur, et surtout par le mouvement qui écarte l'importunité du voile et dont le geste plein de vérité est aussi plein de noblesse et d'éloquence. Elle est belle d'ailleurs sous tous les aspects, et, comme toutes les figures assises, elle est plus belle encore de profil que de face. En la voyant ainsi, on sent mieux l'affaissement du corps révélateur des troubles de l'âme, le choix des plis, et ce désespoir qui est contenu encore par la dignité du trône.

Le chagrin de n'avoir pu achever son œuvre a certainement hâté la mort de Duret. Appelé à Marseille pour un grand travail, — la Durance, entre Cérès et Bacchus, — il y avait ressenti les atteintes de sa dernière maladie qui fut aussi la première. Il était revenu à Paris, tremblant la fièvre, et tout surpris de voir qu'il n'était pas de bronze comme il le pensait, lui qui avait toujours eu une santé inaltérable. Peu de temps avant sa mort, se croyant rétabli, il nous annonçait avec joie son prochain retour à l'atelier, et cette seule pensée le faisait renaître à la vie. La mort vint au moment où il y songeait le moins. Sa femme était auprès de lui. Le voyant pâlir, elle lui tâta le pouls; mais il lui dit d'une voix très-claire et très-ferme : « A quoi sert de me tâter le pouls? tu ne t'y connais point... » et en disant ces mots, il expira... Comment croire que l'âme ne survit pas à la dissolution de son enveloppe, lorsqu'on voit l'esprit demeurer si calme, si présent, si maître de lui-même, dans un homme qui rend le dernier soupir?

Oui, parmi tant d'ouvrages marqués au coin d'un goût épuré et sûr, il en est deux qui resteront toujours, comme réalisant d'aussi près que

Digitized by Google

RACHEL, PAR DURET.

Digitized by Google

possible la perfection sculpturale, dans le sentiment de la grâce : le *Danseur* et le *Mercure*. Toute sa vie, Duret chercha un pendant au Danseur, comme si l'*Improvisateur napolitain*, figure finement travaillée, mais bien inférieure, ne l'eût pas contenté absolument. Vingt fois il commença et recommença un modèle de *Danseuse*, œuvre posthume, qui a fini par être d'un goût parfait et d'une exquise élégance. Mais, lors même que Duret n'aurait produit que ces trois ouvrages : le *Mercure*, le *Danseur* et les *Victoires* du Louvre; lors même qu'une seule de ses sculptures mériterait d'être appelée un chef-d'œuvre, cela suffirait, je pense, pour consacrer sa mémoire dans l'École française, et rendre à jamais impossible l'oubli de son nom.

CHARLES BLANC.

VICTOIRE, PAR DURET.

Digitized by Google

VOYAGE

D'ALBERT DURER

DANS LES PAYS-BAS

ÉCRIT PAR LUI-MÊME PENDANT LES ANNÉES 1520 ET 1521[1]

Nuremberg 1520.

Le jeudi après la Saint-Michel, je pars pour Aix-la-Chapelle. Je prends avec moi un florin et un noble, et j'arrive le dimanche à Aix-la-Chapelle après avoir passé par Maëstricht et par Gulpen. Jusqu'à présent mon voyage, tout compris, m'a coûté trois florins.

A Aix-la-Chapelle, je vois les colonnes que Charles a fait venir de Rome, et qui sont ornées de chapiteaux de porphyre rouge et vert. Elles sont faites très-artistement d'après Vitruve. Je peins deux fois le portrait de Hans Ebner[2], et je dessine au fusain ceux de Georges Schlaudersbach, du jeune Christophe Groland et de mon hôte Pierre Van Enden. Je donne deux sous pour une pierre à aiguiser, cinq sous pour un bain et deux deniers au domestique de la ville qui m'a conduit à la salle du Conseil; je paye pour cinq deniers de boisson à des camarades, et je perds sept sous au

1. Voir pour les Notes de famille d'Albert Dürer t. XVIII, p. 541; t. XIX, p. 105; et pour son voyage dans les Pays-Bas, t. XIX, p. 350.

2. C'est à la famille d'Ebner que nous devons le journal d'Albert Dürer. M. C. G. de Murr, qui a publié le texte allemand, dit qu'il l'a tiré *ex bibliotheca Ebneriana*.

Digitized by Google

jeu avec Hans Ebner. Je dessine dans mon album les portraits de Paulus Topler et de Martin Pfinzing.

Je vois à Aix-la-Chapelle le bras de l'empereur Henri, la chemise de la vierge Marie et d'autres reliques. Je dessine l'église de Notre-Dame, et je prends une copie de la Tempête. Je fais le portrait des sœurs de Kopffinger, une fois au charbon et une fois au crayon noir. Je donne dix sous pour une grande corne de bœuf, et je perds trois sous au jeu. J'offre à la fille de Tomasius une peinture de la Trinité d'une valeur de quatre florins, et je dépense un sou pour du cirage, trois sous pour un bain, huit sous pour une corne de buffle, et deux sous pour une ceinture.

Le 23 octobre, j'assiste au couronnement du roi Charles à Aix-la-Chapelle; c'est si beau et si riche, que de la vie je n'ai vu pareil spectacle, et que je renonce à le décrire. Je donne à Mathias pour onze florins de mes gravures et trois pièces à Stéphan, chambellan de dame Marguerite. J'achète un chapelet de bois de cèdre pour dix sous, et je perds trois demi-sous au jeu. Je donne deux sous au barbier et quatre sous pour deux verres de lunettes; je perds encore une pièce blanche au jeu.

Le vendredi qui précède la fête de Simon et Judas, je me rends à Louvain, laissant sept sous de pourboire dans la maison de mon hôte; je visite l'église où est la tête de sainte Anne.

Le dimanche, nous arrivons à Cologne.

A Bruxelles, j'ai été hébergé complétement par ces messieurs de Nuremberg, qui n'ont rien voulu accepter. A Aix-la-Chapelle, ils m'avaient déjà rendu le même service pendant trois semaines; ils me conduisent à Cologne, où ils me renouvellent le refus d'accepter la plus légère rétribution.

Je dépense cinq sous pour un traité de Luther, un sou pour la condamnation de cet homme courageux, un sou pour un chapelet et deux sous pour une ceinture. J'offre à Léonard Groland ma grande corne de bœuf, et mon chapelet en bois de cèdre à Hans Ebner. J'achète une paire de souliers pour six sous et une petite tête de mort pour deux sous. Je donne un sou pour de la bière et du pain, deux sous au barbier, à Ziegler Linhart des gravures pour deux florins, et deux sous à celui qui m'a laissé voir le tableau de maître Stephanus[1]. Je dépense deux sous avec

1. Ce magnifique tableau de l'École allemande, représentant l'adoration des Mages, avec deux panneaux latéraux, sur l'un desquels est saint Géréon, et sur l'autre sainte Ursule, est encore dans l'église du Dôme à Cologne. Ce tableau est peint à l'huile, et paraît d'après l'inscription avoir été fait en 1410. Si cela est, l'invention de Jean van Eyck est distancée. Il est curieux que ce tableau, attribué à un maître

Digitized by Google

des camarades et un sou pour un petit traité. Je fais le portrait de la sœur de Gott-Schalken. Le dimanche soir après la Toussaint, je suis encore à Cologne et j'assiste au bal[1] et au festin donné par l'empereur Charles; c'est fort beau. Je dessine l'écusson de Staber, et j'offre à un jeune comte de Cologne une Mélancolie et au duc Frédéric ma nouvelle Vierge. Je fais au charbon le portrait de Nicolas Haller et je donne deux sous au portier, trois sous pour deux petits traités et dix sous pour une corne de vache.

A Cologne, je visite l'église de Sainte-Ursule ainsi que son tombeau; je vois les statues des vierges et aussi celles des saints. Je dessine au fusain le portrait de Forherwirger, et je donne à la femme de Nicolas huit sous parce qu'elle m'a offert l'hospitalité.

J'ai séjourné huit jours à Bruxelles, trois semaines à Aix, quatorze jours à Cologne et ces trois messieurs de l'ambassade de Nuremberg, Léonard Groland, Hans Ebner et Nicolas Haller, m'ont constamment hébergé. J'ai fait des portraits chez les nonnes pour sept sous et leur ai offert trois demi-feuilles de gravures sur cuivre.

Le lundi après la Saint-Martin, ces messieurs de l'ambassade de Nuremberg m'apprennent qu'ils viennent d'obtenir pour moi le titre de peintre de la cour de l'empereur Charles[2].

Dorfer m'invite une fois chez Staber et une autre fois chez le vieux Wolfgang. Je dîne aussi chez mon cousin Nicolas, j'offre un florin à sa femme, deux liards à sa petite fille, sept sous à la servante et un saint Eustache à son domestique, car je leur ai donné beaucoup de mal à tous.

Le mercredi de la Saint-Martin, après avoir acheté une petite tête de mort en ivoire pour un florin, et une paire de souliers pour sept sous, je remonte de bonne heure le Rhin avec le bateau de Cologne, nous arrivons à Zons, de là à Neus et puis à Stain, où nous passons la nuit pour deux sous. Le lendemain, nous voyons Keizerswerth, Duisburg, Orson et nous couchons à Reinberg pour six sous. De là nous allons à Wezel, à Rees, à Entmerich, à Thomas et enfin à Nimègue, où on nous donne un mauvais lit pour quatre sous. Le lendemain, nous partons pour

inconnu, ait été donné successivement à Philippe Kalf et à Willem, lorsque Dürer, de son côté, le donne à Stephanus.

1. Il en fit un dessin gravé sur bois. Voir Bartsch, le peintre-graveur, 38.

2. Cet acte de Charles V est du 4 novembre 1520, daté de Cologne. Par cet acte, les magistrats furent chargés de payer à Dürer la pension viagère de cent florins, qui lui avait été accordée par l'empereur Maximilien. La pièce originale de cet acte est encore aux archives de Nuremberg.

Digitized by Google

Thiel, Pust et Entmerich, où je m'arrête un moment. J'y fais un bon dîner pour trois sous. Je profite d'un grand coup de vent qui nous empêche de continuer notre route pour dessiner le portrait d'un compagnon orfévre d'Anvers, nommé Pierre Federmacher, une tête de femme et un croquis d'après l'aubergiste.

C'est seulement le dimanche que nous arrivons à Nimègue. Je donne vingt sous au batelier.

Nimègue est une jolie ville qui possède une belle église et un château fort bien situé.

A Thiel, sur le Waal, nous quittons le Rhin pour remonter la Meuse; nous arrivons à Terveer, où il y a deux tours, nous y passons la nuit et je dépense sept sous.

Le vendredi matin, nous partons pour Bommel; là survient une furieuse tempête qui nous oblige à louer pour un florin des chevaux de paysan qui nous portent tant bien que mal à Bois-le-Duc. Bois-le-Duc est une jolie ville qui renferme de belles et riches églises et qui est solidement fortifiée. J'y dépense dix sous que maître Arnold[1] veut absolument payer. Les orfévres de l'endroit viennent me voir et me font beaucoup de politesses.

Le jour de Notre-Dame, nous arrivons de bonne heure au magnifique village d'Osterwyck, de là à Tilborg, où nous faisons un repas assez convenable, et nous restons coucher à Baerle; mais comme mes compagnons tombent en désaccord avec l'aubergiste, nous partons pour Hoogstraten après deux heures de repos. Arrivés à Harfht, nous déjeunons en face de l'église Saint-Léonard pour quatre sous.

Le jeudi après l'Assomption, je revois Anvers; je donne quinze sous au voiturier et je vais me loger de nouveau chez Joost Planckfeld. Je dîne trois fois avec lui et deux fois avec ma femme. Le premier portrait que je fais est celui de Nicolas Sombalis.

Pendant sept semaines qu'a duré mon voyage, ma femme et ma servante ont dépensé sept couronnes pour le ménage et quatre florins pour les menus objets. Je dépense quatre sous avec des camarades. Je dîne six fois chez Tommaso.

Le jour de la Saint-Martin, dans l'église de Notre-Dame, on coupe la bourse de ma femme; elle valait un florin et contenait deux florins et quelques clefs.

Le soir de la Sainte-Catherine, je paye à Joost Planckfeld dix couronnes d'or en à-compte de ce que je lui dois.

1. Arnold de Beer, élève de Lambert Suterman, peintre d'Anvers. Il s'est fait une réputation comme dessinateur plutôt que comme coloriste.

Digitized by Google

Je dîne deux fois chez les Portugais. Rodrigue me fait cadeau de six noix indiennes; je donne deux sous à son domestique, et dix-neuf sous pour du parchemin. Je prends la monnaie de deux couronnes.

Je vends les gravures suivantes : deux Adam et Ève, très-belles épreuves, un saint Jérôme, un cavalier, une Némésis, un saint Eustache, dix-sept pièces gravées à l'eau-forte, huit quarts de feuilles, dix-neuf pièces sur bois, sept mauvaises gravures sur bois et dix livres de la petite Passion, le tout pour huit florins; pour une once de couleur de plomb je donne trois gros livres. Je prends la monnaie d'un florin de Philippe et ma femme celle d'un florin simple.

A Ziericzée (en Zélande), une forte marée chassée par l'ouragan fait échouer une baleine; elle a plus de cent toises de long et personne ne se souvient d'en avoir vu une pareille en Zélande.

Ce poisson ne peut être mis à flot; les habitants voudraient s'en débarrasser parce qu'il infecte la contrée. Il est si monstrueux qu'ils n'espèrent pas avant six mois d'ici pouvoir le mettre en pièces et le réduire en huile.

Stéphan Capello me donne un chapelet en cèdre, à condition que je ferai son portrait. J'achète pour quatre sous de tripoli et du papier pour trois sous.

Je fais le portrait de Félix à genoux, au pinceau, dans son album; il me donne cent huîtres. Je fais présent au seigneur Lazare, surnommé le Grand-Homme, d'un saint Jérôme sur cuivre et de deux grands livres. Rodrigue m'envoie du vin fort et des huîtres. J'invite à dîner Tomasin Gerhard, sa fille et son mari, Honing, le peintre sur verre, Félix, Joost et sa femme; cela me coûte deux florins. Thomassin me fait cadeau de trois aunes de gros damas.

Le soir de la Sainte-Barbe, je me rends à Bergen[1], je dépense un florin six sous et douze sous pour le cheval. J'achète dans cette ville une faille pour ma femme; je la paye un florin sept sous; je donne six sous pour trois paires de souliers, un sou pour un microscope et six sous pour une pomme d'ivoire.

Je dessine les portraits de Jean de Haes[2], de sa femme et de ses deux filles au charbon noir, et je fais des croquis de sa servante et d'une vieille femme au poinçon sur son album. Je visite la maison de ville de Bergen, elle est très-belle. Bergen est une ville fort agréable en été; elle a deux foires considérables par an.

1. C'est à Berg-op-Zoom que Dürer veut dire.
2. Sculpteur, né à Metz.

Digitized by Google

La veille de la fête de la Vierge, je pars avec mes compagnons pour la Zélande. Sébastien Imhoff me prête cinq florins. — Nous passons la première nuit sur le navire à l'ancre; il fait très-froid et nous n'avons rien à boire ni à manger. Le samedi, nous arrivons à Tor-Goes, où je dessine une jeune fille avec son costume national. Nous partons pour Erma et arrivons devant l'île de Walcheren; nous passons la nuit à Ernig; de là nous allons à Middelbourg. A l'abbaye, je remarque le grand tableau de Jean de Mabuse[1], qui est mieux peint que dessiné. De là je pars pour la jolie ville de Terveer, où relâchent des vaisseaux de tous les pays.

A Aremuidem, il nous arrive un grand malheur. Au moment où nous voulons prendre terre, après avoir lancé notre câble sur le rivage et qu'une grande partie de l'équipage est déjà descendue, un vaisseau vient se heurter avec force contre le nôtre. Comme à cause de la presse j'avais laissé passer devant moi la foule, j'étais encore dans le navire avec Georges Kotzler, deux vieilles femmes, le capitaine du navire et un mousse. Le vaisseau qui nous avait abordés nous entraîne, et malgré nos efforts nous ne parvenons pas à nous dégager. Alors le câble se rompt et un violent coup de vent nous rejette en pleine mer. — C'est en vain que nous crions au secours, personne n'ose se hasarder, le capitaine se lamente parce que ses matelots sont descendus et que son navire n'est plus assez chargé. La position est désespérée, le vent souffle avec violence et nous ne sommes pas plus de six personnes à bord. Je dis au capitaine de prendre courage et de mettre son espoir en Dieu.

— Et après? me répondit-il.

— Et après, lui dis-je, carguez la petite voile.

Nous exécutons tant bien que mal cette manœuvre en réunissant tous nos efforts.

Ceux qui sont sur la côte, nous voyant lutter énergiquement contre la mort, se décident à venir à notre aide et nous réussissons à reprendre terre.

Middelbourg est une bonne cité qui a une jolie maison de ville et une superbe tour; tout cela est fait avec art. Dans l'abbaye, il y a un jubé remarquable et un imposant portique en pierre. L'église paroissiale est très-belle; si j'y retourne jamais, je prendrai un croquis de cette charmante ville.

La Zélande est du reste un pays bien curieux, le niveau de la mer y dépasse la plaine.

1. Jean de Maubeuge.

Digitized by Google

A Ernig, je fais le portrait d'un aubergiste.

Maître Hugo, Alexandre Imhoff et Frédéric, le serviteur des Hierchvogel, me donnent chacune une poule indienne qu'ils ont gagnée au jeu, et l'aubergiste me fait cadeau d'un bel oignon.

Le matin, nous repartons avec le bateau, nous arrivons bientôt à Terveer et ensuite à Ziericzée, où j'aurais voulu admirer la baleine, mais la marée l'avait emportée. Je donne deux florins pour des plumes, deux florins pour un manteau, quatre sous pour une cage et trois sous à celui qui me l'a apportée; je perds six sous au jeu et je repars pour Bergen. Je peins l'aubergiste Arden et Schnabhaun. Je donne dix sous pour un peigne en ivoire, deux florins moins cinq sous pour une plaque d'étain ordinaire. Je fais les portraits du jeune Bernhard de Bresles, de Georges Kotzler et de François de Cambrai. Chacun me paye un florin. J'oubliais Jean de Has-Eiden, à qui je rends le même service et qui me donne aussi un florin. J'achète encore deux plaques d'étain pour quatre florins moins dix sous et peins Nicolas Soilir.

Voilà neuf fois depuis mon départ de Zélande que je dîne à Bergen, chaque fois à raison de quatre sous. Je donne trois sous au voiturier, et le vendredi après la Sainte-Lucie, j'arrive à Anvers, chez Joost Planckfeld. Je dîne avec ma femme chez mon hôte et je paye la dépense.

Le seigneur Lazare de Ravensberg me donne en retour des trois livres dont je lui ai fait présent autrefois quelques curiosités d'histoire naturelle. Je change une couronne. Le facteur de Portugal m'envoie un sac de velours brun et une boîte treillagée.

J'achetai une guenon pour quatre florins d'or, cinq petits poissons pour quatorze sous et un petit traité de deux sous. Je donne à Lazare de Ravensberg un portrait peint sur panneau qui m'a coûté six sous, huit pièces de grandes gravures sur cuivre et une Passion sur bois, le tout valant plus de quatre florins. Je fais changer un florin de Philippe; j'achète pour six sous un panneau, j'esquisse le portrait du domestique de l'agent de Portugal et je le lui donne comme cadeau de nouvel an avec deux sous de pourboire. J'offre à Bernard Stecher toute mon œuvre gravée sur cuivre. J'achète pour trente et un sous de bois. Je fais le portrait de Gerhard Pombelli et celui de la fille du procureur Sébastien. Je donne à Wolff de Regindorff une Passion sur cuivre et une autre sur bois. Gerhard Pombelli m'envoie un mouchoir turc à dessins, et Wolff de Regindorff, sept aunes brabançonnes de velours. Je donne un florin de Philippe à son domestique. Je dîne huit fois chez les Portugais, une fois chez le Trésorier, dix fois chez Tommaso, une fois chez Lazare de Ravensberg, une fois chez Wolff de Regindorff, une fois chez Bernard Stecher, une

Digitized by Google

fois chez Arnold. Meyting, une fois chez Gaspard Lewenter, et chaque dîner me coûte un pourboire de quatre sous.

Je donne trois sous à un homme d'après qui j'ai fait une étude et deux sous à son domestique. J'achète pour quatre sous de lin et je vends pour quatre florins de mes gravures. Je change une couronne et je donne six sous au pelletier. Je perds six sous au jeu et je dépense six sous. Je change un noble à la rose; pour dix-huit sous j'achète des raisins et trois paires de couteaux. En divers payements, je donne deux florins à Joost; j'offre à maître Jacques deux saint Jérôme sur cuivre, et à chacune des trois filles de Tommaso une paire de couteaux de cinq sous. J'ai joué plusieurs fois et fini par perdre sept sous. Rodrigues me fait présent d'une pomme de senteur que l'on cueille sur l'arbre du musc, de quelques autres raretés encore et d'une boîte de sucre. Je donne cinq sous à son domestique. Je dessine au charbon le portrait de la femme de Joost. J'achète trois coupons de drap pour quatre florins cinq sous. Ma femme a été marraine d'un enfant, et ce plaisir lui a coûté un florin, sans compter quatre sous pour la garde. Je change une couronne, je perds deux sous au jeu et je dépense deux sous.

Je donne à maître Thiéry, peintre sur verre, une Apocalypse, au jeune facteur de Portugal, le seigneur Francisco, ma pièce avec le petit enfant qui vaut dix florins, et au docteur Loffen, d'Anvers, les quatre livres et un saint Jérôme sur cuivre. J'exécute pour Joost Planckfeld l'écusson de Staber et un autre encore. Je fais les portraits du fils et de la fille de Tommaso au poinçon et une figure d'archiduc à l'huile sur panneau.

Rodrigues Scrivan, de Portugal, me fait présent de deux filets de Calcutta en soie, d'un bonnet rempli d'ornements, d'un petit vase avec du *mirabolon* et d'une branche de cidre. Tout cela vaut au moins dix florins. Je donne cinq sous à son domestique. J'achète un pinceau pour deux sous. J'ai fait sur la commande de Focker un dessin pour masque; je reçois pour ce travail un angelot[1]. Je change un florin et donne huit sous pour deux petites cornes à herbes. Je perds trois sous au jeu et change mon angelot. Pour Tommaso, j'exécute deux feuilles de jolis masques.

J'ai peint à l'huile une bonne figure de Véronique, ce tableau vaut douze florins. Je l'ai donné à Francisco, facteur de Portugal. J'ai fait de sa femme un portrait à l'huile qui vaut mieux que le précédent, et je

1. L'angelot valait deux florins et deux sous. L'archange Michel y était figuré, tenant de la main droite une épée, et de la gauche un écu chargé de trois fleurs de lis. Sous ses pieds, il avait un serpent.

Digitized by Google

l'ai donné au facteur Brandon, de Portugal. Pour le premier objet, ma servante a reçu en pourboire un florin de Philippe, un florin pour la Véronique et un florin de Brandon.

La veille du carême, les orfévres m'invitent à dîner avec ma femme. Je vois là beaucoup de gens distingués. Le banquet est superbe et l'on me rend beaucoup d'honneurs. Vers le soir, le vieux fonctionnaire de la ville[1] m'invite et me reçoit très-bien, je vois chez lui de très-drôles de masques. Je fais le portrait de Florez, organiste de dame Marguerite. Le lundi soir, j'ai été invité à un grand dîner chez H. Lupez[2]. La fête a été fort belle et a duré jusqu'à deux heures; Laurent Stark m'a donné une pelisse espagnole; à ce festin, il y avait des masques très-richement mis, on remarquait surtout Tomasso et Branbell. J'ai gagné deux florins au jeu et donné quatorze sous pour un petit panier de raisins. J'ai fait au crayon noir le portrait de Bernard de Castell que j'avais battu au jeu.

Le frère de Gérard Tommaso m'envoie quatre aunes brabançonnes du meilleur satin et trois grandes boîtes incrustées, je donne trois sous à sa servante. J'achète pour treize sous de bois et pour deux sous de vernis. J'ai fait au poinçon un joli portrait de la fille du procureur. Je change un angelot. Maître Jean[3], bon statuaire, né à Metz, qui a étudié en Italie et ressemble beaucoup à Christophe Holer m'a prié de dessiner son portrait au crayon. Je l'ai fait avec plaisir. Je donne à Jean Turcken trois florins pour des objets d'art italien et pour une once de bon ultramarin.

Pour la petite Passion en bois, je reçois trois florins; et, pour quatre livres de gravures de Schaufelein[4], aussi trois florins. J'achète deux salières en ivoire de Calcutta, je les paye deux florins. Rudinger de Gelern me donne une petite corne pleine de monnaie d'or et d'argent, un quart de florin environ, pour trois grands livres, et un cavalier sur cuivre. Je dépense onze sous pour des objets d'art, deux florins de Philippe pour un saint Pierre et saint Paul, que je veux donner à Mme Koler, six sous pour du bois. Je dîne chez le Français deux fois, chez Hirchvogel, et une fois chez maître Pierre[5] l'écrivain, avec Érasme, de Rotterdam. Je donne un sou à l'homme qui me montre la tour d'Anvers;

1. Le chevalier Gérard van de Werve.

2. Thomas Lopez (le chevalier), ambassadeur du roi de Portugal.

3. De Haes.

4. Hans Schaufelein, un des bons élèves d'Albert Dürer.

5. Pierre Ægidius, plus tard greffier de la ville d'Anvers. C'était un ami intime d'Érasme et du chancelier Thomas Morus. Ægidius se trouvant un jour avec Érasme

Digitized by Google

cette tour[1] sera plus haute que celle de Strasbourg. De là, je vois la ville dans tous les sens; cette vue est très-belle. Je change un angelot. Le facteur Brandon me fait cadeau de deux grandes cannes à sucre blanc, d'un bol, de deux pots verts remplis de sucreries, et de quatre aunes de fort satin. Je donne dix sous à son domestique. Je fais au poinçon le portrait de la jolie fille de Gerhard. Je change un angelot. J'ai dîné chez le receveur Laurent Serk, qui m'a donné une petite flûte en ivoire et de la jolie porcelaine; je lui ai remis, en échange de sa politesse, un exemplaire de mon œuvre, ainsi qu'à Adrien[2], l'orateur de la ville d'Anvers. J'ai offert à la chambre des riches commerçants d'Anvers (les merciers) un saint Nicolas assis; on m'a prié d'accepter trois florins de Philippe de gratification. J'ai donné à Pierre (le menuisier de la ville) les vieux cadres de saint Jérôme, et quatre florins pour le cadre du portrait du receveur. J'ai acheté pour onze sous de bois, et payé quatre sous à un paysan.

chez Quentin Metsys, ce peintre fit leur portrait sur deux panneaux ovales, attachés l'un à l'autre avec cette inscription latine :

Quanti olim fuerant Pollux et Castor amici,
Erasmus tantos Ægidiumque fere.
Morus ab is dolet esse loco, conjunctus amore,
Tam prope quam quisquam vix queat esse sibi.
Sic desiderio est consultum absentis ut horum
Reddat amans animum littera, corpus ego.

Pierre Ægidius, autrement dit Gillis, naquit à Anvers en 1486, et laissa plusieurs écrits remarquables. Il mourut dans sa ville natale en juin 1533. Son père, Nicolas Ægidius, avait été bailli d'Anvers.

1. Cette tour fut commencée en 1422, par un architecte nommé Jean Amelius de Bologne, selon les uns; selon les autres, par Pierre Smit, dit Appelmans, qui bâtit l'église de Saint-Georges et beaucoup de maisons des environs. Quoi qu'il en soit, il paraît, d'après le témoignage de Dürer, qu'en 1520 cette tour n'était pas encore achevée. Elle a cent vingt-deux mètres neuf cent vingt-cinq millimètres de haut. Albert Dürer n'est donc pas de beaucoup au dessous de la vérité, puisque la flèche de Strasbourg n'en a que cent quarante-deux.

2. Adrien Herbouts, né et mort à Anvers, devint pensionnaire de cette ville en 1506. On voyait autrefois son épitaphe dans l'église des Pauvres-Claires :

D. O. M.
D. Adriano Herbouts,
Præclaræ hujus urbis per XLI, ann.
Pensionario
Utriusque juris doctori
Decessit X. Januarii CIↃ. IↃ. XLVI
Elisabethæ nilis illius conjugi
Obiit IX. Augusti, anno CIↃ. IↃ. XXXIII.
Levinæ legitimæ utriusque illorum F.
Nicolai van der Heyden uxori;
Periit dolore partus,
XXIV. Martii A. CIↃ. IↃ. XXVII.

Digitized by Google

J'ai confié ma malle à Jacques et André Heszler, qui doivent la transporter à Nuremberg pour deux florins par quintal; ils la remettront au vieil Hans Imhoff. Je leur ai déjà donné deux florins.

Le dimanche *Judica*, 1521, Rodrigues m'envoie six noix de coco, une jolie branche de corail, et deux florins d'or de Portugal pesant chacun onze ducats. Je donne quinze sous à son domestique.

Je paye six sous pour un aimant. J'envoie à maître Hugo, à Bruxelles, un petit morceau de porphyre, une Passion sur cuivre, et quelques autres pièces. Je fais pour Tomasso un dessin d'après lequel on va peindre sa maison. J'ai fait avec empressement un saint Jérôme à l'huile pour Rodrigues, qui a donné à ma servante Suzanne un ducat de pourboire. J'ai donné dix sous à mon confesseur, et quatre sous pour une petite tortue.

J'ai dîné chez Gilbert, qui m'a offert un petit bouclier de Calcutta, fait avec une écaille de poisson, et de petits gantelets. J'ai fait au crayon rouge le portrait de Cornelis[1], secrétaire de la ville d'Anvers; il est parfaitement réussi. J'ai acheté six brosses pour vingt sous, et six ceintures de soie pour trois florins seize sous. Je les ai offertes aux femmes de Gaspard Nutzel, Hans Imhoff, Spingler et Loffelhotz, et je leur ai donné pardessus le marché une bonne paire de gants. Gaspar Nutzel, Hans Imhoff, Spengler et Jérôme Holzschuher ont reçu de moi de très-jolies choses. J'ai fait cadeau à Pirckeimer d'un beau bonnet et d'un riche encrier.

Je dîne chez maître Adrien, qui me fait présent d'un petit tableau représentant Loth et ses deux filles, peint par Joachim Patenier. Je vends à Hans Grun pour un florin d'objets d'art. Rudiger de Gelern m'envoie un morceau de bois de santal. Je donne un sou à son domestique. Je fais le

1. Graphæus ou Schryver, ou encore Scribonius, né à Alort en 1482. Savant très-versé dans les langues étrangères. Il mourut à Anvers le 19 décembre 1558 et fut enterré dans l'église Notre-Dame. Son tombeau, élevé par son fils Alexandre, porte l'inscription suivante :

Cornelius Scribonius
Præclaræ hujus urbis a secretis,
Sibi suisque
Et Adrianæ Philippæ
Dulciss. uxori vivens pos.
Ipsa quidem vixit ann. LXXI.
Uno et XL. ann. marita:
Matrona et prudentiss.
Et pietatis cultrix eximia.
Ille vero caram secutus conjugem,
Migravit XIX. decembris M. D. LVIII
Cum vixisset annos LXXVI

(Frédéric VERACHTER)
Le savant archiviste de la ville d'Anvers.

Digitized by Google

portrait à l'huile de Bernard de Reszen; il me le paye huit florins, et donne de plus une couronne à ma femme et un florin de vingt-quatre sous à Suzanne, ma servante.

Je donne quatre sous à mon confesseur. Je vends pour quatre florins dix sous de gravures; j'achète du baume pour cinq sous, du bois pour douze demi-sous, et quatorze pièces de bois français pour un florin. Je donne à Ambroise Hochstetter[1] une Vie de la Vierge, en échange de quoi je reçois un dessin de son navire. Rodrigues offre une petite bague, qui vaut plus de cinq florins, à ma femme.

J'ai fait au fusain le portrait du secrétaire du facteur Brandon, et celui de sa négresse au poinçon. J'ai peint le portrait de Rodrigues sur une grande feuille de papier, avec de la couleur noire et blanche.

J'ai acheté une pièce de camelot de vingt-quatre aunes qui me coûte seize florins et un sou pour l'emporter avec moi; j'ai aussi acheté des gants pour deux sous. Lucas de Dantzig, dont j'ai dessiné le portrait au charbon, m'a donné un florin et un morceau de bois de santal.

Le samedi après Pâques, je pars d'Anvers pour Bruges avec Hans Luber et maître Jean Plos, bon peintre, né à Bruges. Nous passons par Beveren, un gros village; de là, nous allons à Vraçène, un autre gros village. De bourg en bourg, de village en village, nous arrivons enfin à Saint-Paul, qui est célèbre par la richesse de ses habitants et de son abbaye. Après avoir passé par Kalve, nous allons loger à Erdvelde.

Le dimanche matin, nous nous rendons à Eecloo, très-gros bourg qui a une chaussée et un marché. Nous y déjeunons; nous traversons Maldeghem et quelques autres villages d'un fort joli aspect, et nous arrivons à Bruges, qui est une belle ville.

Jusqu'ici mon voyage me coûte vingt et un sous.

Arrivé à Bruges, Jean Plos me donne l'hospitalité chez lui et fait préparer le soir même un banquet; il invite beaucoup de monde. Le lendemain, l'orfévre Marx en fait autant.

On me mène au palais de l'empereur, riche et beau bâtiment.

Dans la chapelle de ce palais, il m'est permis d'admirer le tableau de Rudiger[2] et d'autres productions remarquables d'un ancien grand maître. Je donne un sou à l'homme qui me les fait voir. J'achète trois peignes d'ivoire pour trente sous. On me conduit ensuite à Saint-Jacques

1. Ambroise et Jean, deux frères, riches marchands, originaires d'Augsbourg, arrivés à Anvers vers 1485.

2. Rogier de Bruges, élève de Jean van Eyck, un des premiers qui, après son maître, employa la peinture à l'huile.

Digitized by Google

devant les belles peintures de Rudiger et d'Hugo[1], deux grands artistes. Je vois aussi la statue de la Vierge en albâtre faite par Michel-Ange[2] de Rome; elle est dans l'église Notre-Dame. Je visite successivement plusieurs églises où se trouvent tous les tableaux de Jean[3] et d'autres artistes remarquables.

La chapelle des peintres renferme aussi des choses très-curieuses.

Après m'avoir offert un riche banquet, les peintres me mènent à leur chambre de gilde, où se trouvent plusieurs personnes distinguées tels qu'orfévres, peintres et marchands. Ils me forcent courtoisement à souper avec eux ; on me régale, on me choie, bref, on me fait beaucoup d'honneurs. Les conseillers Jacques et Pierre Mostaert m'offrent douze mesures de vin, après quoi toute la société, composée de soixante personnes, me ramène chez moi avec des lanternes.

J'ai également visité la société du tir. J'y ai admiré le grand plat à poisson qu'on sert sur la table des tireurs et qui a dix-neuf pieds de long, sept de haut et trois de large.

Avant mon départ, je fais au poinçon les portraits de Jean Plos et de sa femme, et je donne dix sous à ses gens pour mes adieux.

Nous partons pour Orchhel où nous faisons un repas. Après avoir passé par six villages, nous arrivons à Gand. J'avais dépensé en tout quatre sous pour mon transport, et quatre sous pour des objets divers.

A mon débarquement à Gand, je suis reçu par le doyen des peintres et les autres dignitaires ; ils me rendent de grands honneurs en m'offrant leurs services.

Le soir, nous dînons ensemble.

Le mercredi matin, on me fait monter à la haute tour de Saint-Jean ; de là, j'admire cette grande ville qui, elle aussi, m'appelle grand.

Je vois le tableau de Jean[4] ; il est superbe et admirablement conçu.

1. Hugo van der Goes. Le tableau dont il est question ici est une sainte Vierge avec l'Enfant Jésus.

2. Cette admirable statue est encore aujourd'hui dans la même église.

3. Albert Dürer parle-t-il de Jean van Eyck? C'est probable. Cependant il pourrait être question de *Jean Hemmlinck* ou de *Jean Spital.*

4. Il est question ici de l'*Adoration de l'Agneau,* que les frères Jean et Hubert van Eyck peignirent pour Philippe le Bon, duc de Bourgogne, comte de Flandre. Après avoir admiré le génie des artistes, on admire leur patience. Rien, en effet, ne peut être comparé au fini précieux de ce tableau. On y compte trois cent trente têtes, sans en retrouver deux qui se ressemblent. De ce poëme, qui était composé de douze panneaux, il ne reste plus, dans la onzième chapelle de la cathédrale de Saint-Bavon à Gand, que quatre compartiments; mais si on en croit les chroniques, ce sont les plus beaux, et leur conservation est parfaite. Les couleurs principales, le rouge, le

Digitized by Google

J'admire surtout les figures d'Ève, de Marie et de Dieu le père.

Je vais visiter les lions vivants, et je dessinerai l'un d'eux au poinçon [1]. Sur le pont où se font les exécutions, je vois deux statues qui rappellent l'histoire d'un fils qui décapita son père [2].

Gand est une ville très-remarquable, qui a quatre grands cours d'eau, et qui renferme en outre beaucoup de choses curieuses; les peintres et

bleu et le pourpre, n'ont rien perdu de leur fraîcheur et de leur éclat; on croirait que cette belle toile, qui a aujourd'hui quatre cent trente-deux ans, sort de l'atelier des peintres. Il est vrai que les Gantois en ont un soin tout particulier; elle ne voit la lumière que rarement, à certains grands jours de fête, et à la demande des gens considérables. On m'a assuré à Gand que l'homme préposé à sa garde se livre à une petite supercherie, que nous sommes assez tentés de lui pardonner, puisqu'elle contribue à prolonger l'existence de ce chef-d'œuvre inimitable. Il a un flair excellent parmi les touristes, dont il reçoit la visite; il distingue du premier coup d'œil ceux qui sont dignes d'adorer l'*Agneau*. S'il a affaire à des connaisseurs, il montre le vrai tableau; s'il a affaire à des profanes, il exhibe une toile au hasard; ce qui n'empêche pas ces braves gens de trouver la réputation du tableau surfaite. Le roi d'Espagne, Philippe II, ne pouvait se lasser d'admirer cette peinture, il en offrit à plusieurs reprises des sommes considérables, mais vainement; enfin, il se décida à la faire copier par Michel Coxie, qui employa à ce travail pour trente-deux ducats de bleu, que le Titien lui avait envoyé d'Italie. Cette copie est fort belle; on lui reproche seulement de n'être pas la reproduction tout à fait exacte du modèle. On se demande, par exemple, pourquoi la sainte Cécile regarde derrière elle; si c'est, comme on le suppose, un caprice royal, nous excusons Coxie. Philippe II payait assez cher (quatre mille florins) pour avoir le droit de donner des ordres, même mauvais. Elle a été longtemps en Espagne, dans les galeries de l'Escurial; aujourd'hui, on la voit dans le musée du roi de Hollande. Des douze panneaux de la composition originale, six appartiennent au roi de Prusse, qui les a achetés à un Anglais, M. Solly, avec quelques toiles d'un ordre inférieur, pour la somme de 410,900 fr. Cet Anglais les avait payés 100,000 fr. à M. Nieuwenhuys de Bruxelles, à qui ils avaient coûté 6,000 francs.

1. Wenceslas Hollar l'a gravé sur cuivre, d'après le dessin de Dürer, qui est dans le cabinet du comte Arundel. L'empereur Charles V, étant à Tunis, envoya un lion et quatre lionnes à un certain Dominique van Houcke, dit Van Vaernewyck de Gand. *Histoire de Belgique*, page 119, Gand 1574.

2. On voyait autrefois ces statues sur un des ponts jetés sur la Lys, appelé le pont de la décapitulation, avec cette inscription :

Ae Gandt le en fant Fraepe sae père Tacte desuu
Maies se Heppe rompe, si Grâce de Dieu.

MCCCLXXI.

Voici la légende : Deux hommes, le père et le fils, étaient condamnés à mort. Le roi avait fait grâce de la vie à celui des deux qui consentirait à décapiter l'autre. Le père refusa énergiquement, le fils eut la lâcheté d'accepter. Il brandit sa hache, mais elle se brisa et vint lui trancher la tête, au lieu de trancher celle de son père.

Ces deux statues n'ont disparu que vers 1793.

Digitized by Google

leur doyen ne me quittent pas, ils dînent avec moi, soupent avec moi, et veulent absolument tout payer. Ils me témoignent beaucoup d'amitié; je donne trois sous au sacristain et au gardien des lions, et cinq sous pour mes adieux dans la maison de l'épicier.

Le mardi matin, après avoir déjeuné à l'auberge du Cygne, nous partons pour Anvers. Je paye huit sous pour le transport. Je fais au charbon le portrait d'Hans Luber, d'Ulm; il veut me le payer un florin, mais je refuse toute récompense.

La troisième semaine après Pâques, je suis pris d'une fièvre froide qui m'affaiblit et me tourmente beaucoup. J'ai de violents maux de tête. Déjà, lors de mon séjour en Zélande, j'avais gagné une infirmité telle que personne n'en a jamais vue, et je l'ai toujours.

Je paye en plusieurs fois au médecin trois florins et vingt sous à l'apothicaire. Pendant ma maladie, Rodrigues m'envoie beaucoup de sucreries. Je donne quatre sous à son domestique. Je fais le portrait de maître Joachim [1] au poinçon et une autre figure. J'envoie à Nuremberg un sac rempli d'effets à l'adresse de Hans Imhoff. Je paye treize sous pour l'emballage à Hans Rabner, et un florin au voiturier. Je fais accord pour le transport d'Anvers à Nuremberg de ce paquet qui pesait un quintal, à raison d'un florin et un liard. Je donne quatorze sous au docteur, à l'apothicaire et au barbier; de plus, à maître Jacques le médecin, quatre florins de gravure. Je dessine au fusain le portrait de Thomas Polonius de Rome.

Mon tabart de camelot a absorbé vingt et une aunes brabançonnes; ces aunes ont trois grands doigts de plus que celles de Nuremberg. J'ai acheté à cet effet trente-quatre aunes d'étoffe espagnole noire pour faille à trois sous. Total dix florins deux sous,

Je paye un florin au pelletier pour la confection.

Pour deux aunes de garniture de velours, je donne cinq florins; pour de la soie, du cordonnet et du fil trente-quatre sous, pour le coupeur trente sous, pour le camelot quatorze florins un sou, et cinq sous au domestique.

1. Joachim Patenier. Le peintre de Dinant paraît avoir quarante-cinq ans environ. Il est en buste, vu de trois quarts, et coiffé d'un bonnet bizarre à deux étages, dont le premier est en fourrure. Les épaules sont couvertes d'un manteau bien drapé, qui laisse entrevoir un vêtement de chambre, d'une forme excentrique. Son cou est nu. Au haut de la planche à gauche, l'année 1521 et le chiffre d'Albert Dürer, sont gravés sur un fond gris. Hauteur, 7 pouces 8 lignes, en comptant la petite marge du bas qui a 4 lignes.

Il est prouvé aujourd'hui que ce portrait a été dessiné par Albert Dürer et gravé par Cornelius Cort.

Digitized by Google

Je vends des gravures pour cinquante-trois sous, que je prends sur moi pour mes dépenses.

Le dimanche qui précède les Rogations, maître Joachim Patenier, bon paysagiste, m'invite à son mariage. J'y vois deux pièces de théâtre, dont la première surtout est fort drôle. Je donne six sous au docteur.

Le dimanche après l'Ascension, le peintre sur verre Thiéry (d'Anvers) m'invite fort amicalement à dîner avec plusieurs autres personnes parmi lesquelles se trouve Alexandre, un orfévre très-riche.

Le dîner est fort bon, et l'on me fait de grands honneurs. Je dessine deux portraits au charbon, celui de maître Marx, orfévre à Bruges, et d'Ambroise Hochstetter chez qui j'ai dîné. Je prends six repas chez Mme Tommaso. Je donne au médecin étranger une Vie de la Vierge, une autre au valet de chambre de Marx, huit sous au docteur, et quatre sous à celui qui m'a lavé à neuf un vieux bonnet. Je perds quatre sous au jeu.

J'achète un nouveau bonnet de deux florins, et je change mon vieux bonnet qui est en étoffe trop grossière. Je remets six sous pour cet échange.

Je fais à l'huile le portrait d'un duc, celui de Joost mon hôte, et celui du receveur Sterk, très-bien soigné et d'une valeur de vingt-cinq florins. Il me donne vingt florins et un florin à Suzanne.

Je dessine de nouveau le portrait de la femme de Joost.

Le vendredi avant la Pentecôte de l'année 1521, le bruit court à Anvers que Martin Luther[1] a été fait traîtreusement prisonnier.

On lui avait donné un sauf-conduit, et il était accompagné d'un héraut d'armes de l'empereur Charles, qui devait le protéger; mais lorsqu'ils furent arrivés près de Eisenach, dans un endroit isolé, le héraut lui déclara qu'il cessait d'être son guide et le quitta. Alors survinrent dix cavaliers qui emmenèrent, trahi et vendu, l'homme pieux, éclairé par

1. Albert Dürer ajouta facilement foi à cette fausse nouvelle de l'emprisonnement et de la mort de Martin Luther, et il en fut fort attristé. Cet enlèvement n'avait pourtant pas été fait par ses ennemis, mais par ses amis. Lorsque Luther fut mis au ban de l'empire par Charles V, l'électeur, Frédéric III de Saxe, craignit qu'il ne lui arrivât malheur. Il résolut donc de le mettre en lieu sûr, et donna l'ordre à quelques hommes de confiance de l'enlever. Cet ordre fut exécuté par Jean de Berlepsch et Burkard de Kund, accompagnés de trois valets, le 4 mai 1521, pendant que Luther traversait la forêt de Thuringe, entre le château d'Altenstein et la petite ville de Walterhausen; on l'emmena sous un déguisement au château de Wartburg, près d'Eisenach. Là, il écrivit plusieurs ouvrages et y resta jusqu'au 1er mars de l'année suivante, époque à laquelle il retourna à Wittenberg.

Digitized by Google

le Saint-Esprit, qui était parmi nous le représentant de la véritable foi chrétienne. Vit-il encore, ou l'ont-ils assassiné? Je ne le sais pas.

Mais ce que je sais, c'est qu'il aura souffert pour la vérité, parce qu'il a essayé de punir le papisme autrichien qui conspire de tout son pouvoir contre l'affranchissement promis par le Christ, nous ravit notre sueur et notre sang, dont il se nourrit honteusement, peuple fainéant et infâme qu'il est, tandis que les hommes malades et altérés meurent de faim. Mais ce qui m'attriste surtout, c'est de voir que notre Dieu veut peut-être nous laisser longtemps encore dans cette doctrine fausse et aveugle inventée par des hommes qu'ils appellent *les pères*, qui sont cause que la parole divine nous a été faussement interprétée en beaucoup d'endroits, ou qu'on n'en a pas tenu compte. O Dieu! qui es dans le ciel, prends-nous en pitié. O Seigneur Jésus, X P E, prie pour ton peuple, délivre-nous au temps prédit, conserve en nous la véritable foi chrétienne; rassemble par ta parole, appelée dans la Bible la parole de Dieu, tes troupeaux dispersés. Aide-nous à reconnaître la vraie voie, afin que nous ne suivions pas les erreurs nées du délire des hommes, et que nous ne te quittions pas, Seigneur Jésus, X P E.

Appelle, réunis dans tes pâturages tes brebis dispersées, dont une partie se trouve encore égarée dans l'Église romaine, et l'autre parmi les Indiens, les Moscovites et les Grecs, qui ont été séparés de nous par l'avarice des papes et leur faux semblant de sainteté. O Dieu, délivre ton peuple infortuné, qui est contraint, sous des peines rigoureuses, d'observer des commandements qui répugnent à sa nature et l'obligent à pécher sans cesse contre sa conscience. O Dieu, jamais hommes n'ont été aussi cruellement opprimés sous des lois humaines que nous sous le siége de Rome, nous qui, chaque jour, sommes rachetés par le sacrifice de ton précieux sang, et qui devons vivre chrétiens et libres. O père suprême et céleste, que ton fils verse dans nos cœurs une lumière telle que nous puissions reconnaître quel est ton envoyé véritable; qu'il nous soit permis de nous dégager en pleine sûreté de conscience des entraves étrangères, et de te servir dans toute la joie de notre cœur.

Puisque nous avons perdu cet homme a qui tu avais donné un esprit si évangélique, et dont la parole était plus claire que celle de tout autre qu'on ait entendu depuis 140 ans, nous te prions, ô père céleste, de donner de nouveau ton Saint-Esprit à un apôtre qui rassemble encore une fois ton Église.

Fais que nous puissions vivre unis et chrétiens, et que, grâce à nos salutaires efforts, tous les infidèles, tels que les Turcs, les païens et les Calcuttes, viennent d'eux-mêmes à nous pour embrasser la vraie foi.

Digitized by Google

Mais, Seigneur, toi dont le fils IHCXPE a été mis à mort par les prêtres, puisque tu as voulu qu'avant le jugement il en arrivât autant à son successeur Martin Luther, que le pape a fait tuer traîtreusement et par des meurtriers à gages; de même que tes décrets avaient ordonné la ruine de Jérusalem, détruis également cette puissance usurpée du siége romain. O Seigneur, donne nous alors la Jérusalem nouvellement parée, qui doit descendre du ciel, ainsi qu'il est écrit dans l'Apocalypse. Donne-nous l'Évangile saint et clair qui n'ait pas été altéré par les fausses doctrines. Quiconque lira les livres de Martin Luther verra combien sa doctrine est claire et transparente, et combien elle est conforme au saint Évangile. Il faut donc les conserver en grand honneur et non les brûler, à moins qu'on ne jette au feu tout le parti qui lui est opposé, avec ses contre-vérités et ses prétentions de changer des hommes en dieux. O Seigneur, si Luther est mort, qui nous expliquera le saint Évangile avec la même clarté? O Dieu, que de choses il aurait pu écrire encore dans l'espace de dix ou vingt années! O vous tous, chrétiens pieux, déplorez avec moi la perte de cet homme doué de l'esprit divin, et priez le Seigneur qu'il nous envoie un autre guide aussi éclairé. O Érasme de Rotterdam, où veux tu aller? — Vois ce que fait l'injuste et aveugle tyrannie des puissants du monde! Écoute, chevalier du Christ, montre-toi à cheval à côté du Seigneur XPE; malgré ta vieillesse et la faiblesse de ton corps, va conquérir la couronne du martyre. Je t'ai entendu dire que tu t'étais donné encore deux ans pour faire quelque chose. Emploie-les bien pour l'amour de l'Évangile et de la véritable foi chrétienne. Fais entendre ta voix : le siége romain, les portes de l'enfer, comme l'a dit Jésus, ne prévaudront pas contre toi : et s'il arrivait que ton sort fût le même que celui de ton maître le Christ, que les menteurs t'accablassent, comme lui, d'ignominies, et que tu mourusses un peu avant le tems, tu ressusciterais et tu serais glorifié en Jésus-Christ; car en buvant dans la coupe où il a trempé ses lèvres, tu régnerais avec lui et tu jugerais ceux dont les actions n'ont pas été justes. — O Érasme, fais que Dieu, ton juge, se glorifie en toi. Comme il est écrit dans David, tu peux, comme lui, abattre Goliath, car le Seigneur est debout près de la sainte Église. Que sa volonté divine nous conduise à la béatitude éternelle. Dieu, père, fils et Saint-Esprit, un Dieu éternel. Amen.

O vous, chrétiens, priez Dieu et demandez-lui grâce, car son jugement approche et sa justice va se manifester. C'est alors que le pape, les prêtres, les moines, et tous ceux qui ont versé le sang innocent, seront jugés et condamnés. Voilà les victimes innocentes abattues sous l'autel de Dieu, et qui crient vengeance. A quoi la voix céleste répond : Travaillez jus-

Digitized by Google

qu'à ce que le nombre des martyrs soit complet; alors je jugerai!

Je change un florin, et donne encore huit sous au docteur.

Je dîne deux fois chez Rodrigues, et une fois chez le riche chanoine.

Pendant les fêtes de la Pentecôte, je reçois à ma table maître Conrad, statuaire de Malines. Je fais pour maître Joachim, sur papier gris, quatre Christophe.

Je donne dix-huit sous pour des objets d'art italien, et six sous au docteur.

Le dernier jour de la Pentecôte vient la grande foire aux chevaux d'Anvers. J'y vais essayer plusieurs beaux étalons; on en achète deux devant moi pour sept cents florins.

Je vends pour un florin trois liards de gravures, et je mets cet argent dans ma poche pour mes dépenses; je donne encore quatre sous au docteur.

Je dîne trois fois chez Tommaso. Comme je lui ai dessiné trois fourreaux d'épée, il me donne un petit vase en albâtre.

Je fais au charbon le portrait d'un lord anglais; je reçois un florin, que je prends sur moi pour mes menus plaisirs.

Maître Gerhard[1] l'enlumineur a une petite fille de huit ans qui se nomme Suzanne[2]; elle a enluminé un Sauveur que j'ai payé un florin. C'est vraiment remarquable qu'une enfant de cet âge puisse faire pareille chose. Je perds six sous au jeu.

Le jour de la Sainte-Trinité, il y a à Anvers une grande et belle procession.

Maître Conrad m'envoie de jolis rasoirs; je donne à son vieux serviteur une Vie de Notre-Dame.

Je fais au charbon le portrait de Jean l'orfévre, de Bruxelles, et celui de sa femme. Je reçois pour ces deux portraits, et pour le dessin de son sceau, trois philippes.

Je lui fais présent de la Véronique que j'ai peinte à l'huile, et d'un Adam et Ève fait par Frans; il me donne à son tour une hyacinthe et une agate, sur laquelle est gravée une Lucrèce, que tout le monde évaluera à quatorze florins.

1. Maître Gérard Horebout ou Hurembout, né à Gand, peintre d'Henri VIII, roi d'Angleterre.

2. Cette Suzanne devint une grande et belle personne, fort recherchée à la cour du roi Henri VIII. Elle fit un art de l'enluminure et mourut en Angleterre, considérablement riche et comblée d'honneurs. Son frère, Lucas Hurembout, alléché par les succès de sa sœur, quitta la peinture pour se faire enlumineur, mais il ne réussit pas comme elle.

Digitized by Google

Pour une bague et six petites pierres, je lui donne tout mon œuvre sur cuivre, qui vaut sept florins.

J'achète deux paires de souliers pour quatorze sous, et deux petites boîtes à un sou pièce. Je donne sur du papier gris, avec du blanc et du noir, trois figures et deux costumes flamands, et je mets en couleur pour un florin l'écusson d'un Anglais.

Je fais çà et là beaucoup de dessins, et d'autres choses à la convenance des personnes que je vois, mais la plupart du temps mon travail ne m'est pas payé.

Entrès (de Curaçao) me donne un philippe pour un écusson et une tête d'enfant.

Je paye deux sous pour des brosses. Je dîne cinq fois chez Tommaso, et donne six sous au docteur. Ma femme tombe malade. Le médecin reçoit dix-huit sous en divers payements. Je paye deux florins onze sous pour recettes et médecines à l'apothicaire, et huit sous au moine qui est venu voir ma femme, de nouveau vingt-quatre sous à l'apothicaire pour un clystère. J'achète toute une pièce de satin pour huit florins, et je donne encore autant pour quatorze aunes de satin fin. Je paye quatre sous au tailleur et dix sous pour des bandes.

En 1521, le mercredi après la fête Corpus-Christi, je fais transporter d'Anvers à Nuremberg, par le voiturier Antoine Mez de Schlaudendorff, mes grands ballots. Je le paye un peu moins d'un demi-florin par quintal, c'est-à-dire en tout un florin.

Je dessine au fusain le portrait du jeune Rehlinger d'Anvers.

Le huitième jour après Corpus-Christi, je vais à Malines avec ma famille pour voir Mme Marguerite; je descends à l'auberge de la Tête-d'Or, chez maître Henri[1], le peintre. Les peintres et les statuaires m'invitent à dîner dans mon propre logement, et me rendent beaucoup d'honneurs.

Je visite la maison de Popenruter, le fondeur d'artillerie, et j'y trouve des choses vraiment dignes d'admiration. Je vais rendre visite à Mme Marguerite, qui refuse d'accepter le portrait de l'empereur que je lui offre.

Le vendredi, elle me montre ses superbes collections; j'admire principalement quarante miniatures à l'huile, les plus belles qui soient.

1. Sans doute Henri de Bles ou Met de Bles, Henri à la Houpe, né à Bovines, près de Dinant. Les Italiens l'appelaient le Maître au hibou ou *Civetta,* parce qu'il avait la manie de peindre un hibou dans le feuillage de ses arbres; il l'y cachait si bien que souvent on avait beaucoup de mal à le trouver.

Digitized by Google

Je vois aussi de beaux tableaux de Jean[1] et de Jacob Walch[2]. Je prie Mme Marguerite de me donner le livre de dessins de maître Jacob; mais elle me répond qu'elle l'a promis à son peintre[3]. Je remarque une belle bibliothèque.

Maître Hans Popenruter m'invite à dîner, j'accepte; et, de mon côté, j'invite deux fois maître Conrad et une fois sa femme. Je dépense pour cela vingt-neuf sous.

Je fais le portrait d'Étienne Kimmerling et celui de maître Conrad le sculpteur.

Le samedi, je quitte Malines pour retourner à Anvers.

Je dessine au charbon le portrait de maître Jacob. Je fais faire un cadre qui me coûte six sous, et je lui offre le tout sans lui rien faire payer.

Je dîne deux fois chez les Augustins[4]. Je redessine une fois le portrait de Bernard Stecher, et deux fois celui de sa femme; je lui donne toute mon œuvre gravée, il me la paye dix florins.

J'ai été invité par maître Lucas[5] qui grave sur cuivre. C'est un petit homme de Leyde, en Hollande, qui est venu voir Anvers.

Je dîne chez maître Bernard Stecher, et donne à son domestique un demi-sou. Je vends pour quatre florins et un liard de gravures.

J'ai fait le portrait de maître Lucas de Leyde au poinçon, et perdu un florin au jeu. J'ai donné de nouveau douze sous au médecin.

L'abbé du cloître des Augustins d'Anvers veut bien accepter une Vie de la Vierge que je lui offre. Je donne deux philippes pour quatorze peaux de poissons. J'ai dessiné le portrait du grand Antoine Haunolt et celui de maître Aest Braun[6] avec sa femme sur deux feuilles royales. Je l'ai fait autrefois au poinçon. J'ai reçu un angelot pour ces différents travaux. J'ai donné à l'orfévre qui a estimé mes bagues des gravures pour la valeur d'un florin. Ces trois bagues, que j'ai échangées contre des gravures, sont évaluées ainsi qu'il suit :

Les deux moins belles quinze couronnes, et le saphir vingt-cinq couronnes; total cinquante-quatre florins huit sous, et parmi les choses échangées, le Français a reçu trente-six grands livres à neuf florins. L'homme aux trois bagues m'a payé trop peu de moitié.

1. Van Eyck,
2. Jacopo de Barbary, dit le maître au caducée.
3. Bernard van Orley.
4. C'étaient les Augustins de Saxe, arrivés à Anvers en 1513 et chassés en 1523. Ils habitaient le quartier Saint-André, où il y a encore la rue des Augustins.
5. Lucas de Leyde, le célèbre graveur.
6. Peintre sur verre.

Digitized by Google

Décidément, je n'ai pas d'esprit.

J'achète un couteau pour deux sous, et je donne dix-huit sous à mon filleul pour un bonnet rouge. Je perds douze sous au jeu, et je dépense deux sous à boire. J'achète trois jolis rubis pour onze florins d'or et douze sous.

Je dîne une fois chez les Augustins et deux fois chez Tommaso.

Je donne six sous pour des brosses de soies de sanglier, trois sous pour six autres brosses, un florin pour une paire de burins, six sous pour un encrier, vingt et un sous pour une douzaine de gants de femmes et six sous pour un sac.

Antoine Haunolt me donne trois philippes pour son portrait, et Bernard Stecher un petit livre en écaille de tortue. Je fais le portrait de la fille de sa belle-sœur et je dîne une fois avec son mari. Il me paye deux philippes, et je donne un sou de pourboire à son valet. Antoine Haunolt accepte deux livres que je lui offre.

J'ai donné quelque chose de maître Grun Hansen [1] à maître Joachim. Je donne à la femme de Joost quatre gravures sur bois et deux livres des plus grands à son domestique Frédéric, deux aussi au fils d'Honing, le peintre sur verre. Je dîne deux fois chez Bernard et deux fois chez Mme Tommaso.

Rodrigues me fait cadeau d'un perroquet venu de Malaga. Je donne cinq sous à son domestique; pour trois sous, j'achète une paire de souliers et des bas.

Je donne à Pierre deux grandes feuilles de gravures sur cuivre et beaucoup de gravures sur bois. Je dîne deux fois chez Mme Tommaso.

J'offre à maître Aert, le peintre sur verre, une Vie de la Vierge et toute mon œuvre gravée à maître Jean, le sculpteur français; ce dernier avait donné à ma femme six fioles précieusement travaillées remplies d'eau de rose.

Cornelis, le secrétaire, me fait présent de la Captivité de Babylone par Luther; je lui envoie en revanche mes trois grands livres. Je donne à Honing le peintre sur verre deux grands livres, et au moine Pierre Puz des gravures pour la valeur d'un florin environ.

Lucas de Leyde me fait cadeau de son œuvre entier; il reçoit en échange une collection de mes gravures que j'évalue à huit florins. J'achète un sac pour neuf sous, je paye sept sous pour une demi-douzaine de cartes des Pays-Bas, trois sous pour un petit cornet de poste jaune, vingt-quatre sous pour de la viande, et dix-sept sous pour du gros drap.

1. Hans Baldung Grun, célèbre statuaire.

Digitized by Google

Rodrigues m'envoie six aunes de drap noir pour me faire un manteau; l'aune vaut une couronne; je donne deux sous au domestique du tailleur.

Le jour de saint Pierre et Paul, j'ai fait mon compte avec Joost. Je lui devais trente et un florins que je lui ai payés. Déduction faite des deux peintures à l'huile, il m'a donné en supplément cinq livres de borax, poids des Pays-Bas.

En Flandre, dans toutes mes transactions, dans toutes mes ventes et autres affaires, dans tous mes rapports avec les personnes de haute ou de basse condition, j'ai été lésé, spécialement par Mme Marguerite, qui ne m'a rien donné pour les présents que je lui ai faits et pour les travaux que j'ai exécutés pour elle.

Je donne sept sous de pourboire au domestique de Rodrigues; à maître Henri, qui m'a envoyé de savoureuses cerises, ma Passion sur cuivre; et au tailleur, pour la confection de mon manteau, quarante-cinq sous.

Je fais accord avec un voiturier qui s'engage à me transporter d'Anvers à Cologne pour treize mauvais florins, dont un vaut vingt-quatre mauvais sous.

Jacob Relinger me paye son portrait au charbon un ducat, et maître Gerhard me fait présent de deux tonneaux de câpres et d'olives; je donne quatre sous de pourboire à son domestique et un sou à celui de Rodrigues. Je fais un échange avec le beau-fils de Jacob Tomasso; il m'envoie une pièce d'étoffe blanche pour mon portrait de l'empereur.

Alexandre Imhoff me prête cent florins d'or la veille de la fête de la Vierge. Je lui donne mon sceau et ma signature avec promesse de les lui rendre lorsqu'il me présentera cette pièce à Nuremberg. J'achète une paire de souliers pour six sous, je paye onze sous au pharmacien et trois sous pour des cordes. Je fais cadeau au cuisinier de Tomasso d'un philippe; à la jeune demoiselle, sa fille, d'un florin d'or. Je donne à la femme de Joost un florin, un florin à ses cuisiniers, et, en dernier lieu, encore deux sous.

Tomasso m'offre une boîte du *meilleur thériaque*. Je donne dix sous à son valet de chambre, un sou à Pierre, trois sous au domestique de maître Jacob, et trois sous au messager.

Le jour de la Visitation, comme je suis sur le point de quitter Anvers, le roi de Danemark [1] m'envoie chercher en toute hâte. Je fais son por-

1. Christian II, roi des royaumes unis de Danemark, de Suède et de Norwége, surnommé le Néron du Nord.

Digitized by Google

trait au charbon, ainsi qu'il le désirait, et aussi celui de son chambellan Antoni. Le roi me retient à dîner. Il se montre fort affable.

Je recommande mon bagage à Léonard Sucher, et lui donne ma pièce d'étoffe blanche. Ce n'est pas ce voiturier qui m'a transporté; au moment du départ, je suis tombé en désaccord avec lui.

Gerhard me donne des objets d'art italien très-remarquables. J'ai chargé le *Vicarius* du transport de mes curiosités.

Le lendemain de la Visitation, je pars pour Bruxelles par la même voie que le roi de Danemark, à qui j'offre les meilleures pièces de mon œuvre gravée. Je me suis amusé de la mine étonnée des Anversois devant la mâle beauté du roi de Danemark qui ne craint pas de traverser le pays de ses ennemis. J'ai vu l'empereur de Bruxelles venir à sa rencontre et le recevoir cordialement et en grande pompe. J'ai vu aussi le splendide banquet que l'empereur et Mme Marguerite lui ont offert le lendemain.

Je paye deux sous pour une paire de gants.

Monsieur Antoni me donne douze florins de Horn. J'en remets deux au peintre qui a acheté le panneau pour le portrait et qui a fait broyer mes couleurs. Je prends les huit autres florins pour ma dépense.

Le dimanche qui précède la Sainte-Marguerite, le roi de Danemark offre un grand banquet à l'empereur, à dame Marguerite et à la reine d'Espagne. Il m'invite, je dîne au palais et je donne douze sous au cuisinier du roi.

Je fais le portrait du roi à l'huile, il me le paye trente florins. Je donne deux sous au jeune Bartholomé qui a broyé mes couleurs, quatre demi-feuilles au domestique de maître Jean, et une Apocalypse à son rapin.

Polonius me fait cadeau d'une belle œuvre d'art italienne.

Le tailleur de maître Joost m'ayant invité, je mange avec lui le soir.

Je passe huit jours à Bruxelles et je dépense vingt-deux sous pour mon logement. Je donne une Passion à la femme de l'orfévre Jean. J'avais dîné trois fois chez lui. Je fais cadeau à Bartholomé, le domestique du peintre, d'une Vie de la Vierge.

Je dîne avec Nicolas Zigler et je donne quinze sous à Jean le domestique.

Je me suis retenu deux jours à Bruxelles par la faute de ma voiture.

Enfin, le vendredi matin, je quitte Bruxelles, je dois donner dix florins au voiturier. Je paye à mon hôtesse, pour cette seule nuit, cinq sous.

Nous traversons deux villages et arrivons à Louvain, où nous dépensons treize sous pour notre repas. De là nous allons à Tirlemont, petite ville où nous passons la nuit; ma dépense s'élève à huit sous.

Digitized by Google

Le jour de sainte Marguerite, de bon matin, nous partons et après avoir traversé deux villages nous nous arrêtons dans la ville de Saint-Trond, où l'on bâtit une très-belle tour ; nous traversons ensuite des endroits assez misérables et nous nous trouvons à Tongres, où nous déjeunons pour six sous. De là, en passant par des villages plus pauvres encore, nous arrivons à Maëstricht, où nous couchons. Nous dépensons douze sous et deux blancs pour droits de garde.

Le dimanche matin, nous nous rendons à Aix, où nous mangeons assez bien pour quatorze sous. De là nous mettons six heures pour arriver à Altenburg, où nous sommes obligés de passer la nuit, car le voiturier s'est perdu plusieurs fois.

Le lundi, nous traversons Juliers, nous dînons à Berchem pour trois sous, et nous partons pour Cologne.

Ici s'arrête le journal d'Albert Dürer. Il n'a pas pris de notes en route depuis Cologne, peut-être parce qu'il a précipité son retour, peut-être aussi parce que son voyage n'a été marqué par aucun incident digne d'être raconté.

CHARLES NARREY.

Digitized by Google

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

X.

QUAND LA COMPOSITION EST UNE FOIS ARRÊTÉE, QUAND LES GESTES ET LES MOUVEMENTS ONT ÉTÉ PRÉVUS, LE PEINTRE CONSULTE LE MODÈLE POUR DONNER DE LA VRAISEMBLANCE A SON IDÉAL, ET DU NATUREL AUX FORMES QUI DOIVENT L'EXPRIMER.

La nature est un immense poëme, mais un poëme obscur, d'une profondeur insondable et d'une complexité qui nous apparaît comme un désordre sublime. Tous les germes de beauté sont en elle contenus et confondus; mais il n'appartient qu'à l'esprit humain de les découvrir, de les dégager, et de les créer une seconde fois en y mettant l'ordre, la proportion et l'harmonie, c'est-à-dire l'unité. Elle nous fait entendre tous les sons; mais l'homme seul a inventé la musique. Elle renferme tous les bois et tous les marbres; l'homme seul en a tiré l'architecture. Elle déroule à nos yeux des campagnes hérissées de monts et de forêts, arrosées de fleuves, coupées de torrents; l'homme seul y a trouvé la grâce des jardins. Elle met au monde chaque jour des indi-

Digitized by Google

vidus innombrables et des formes d'une variété sans fin; l'homme seul, capable de se reconnaître dans ce dédale, y puise les éléments de l'idéal qu'il a conçu, et en soumettant ces formes aux lois de l'unité, il en fait, sculpteur ou peintre, une œuvre d'art.

Quand les lignes de sa composition ont été construites, quand les gestes et les mouvements de ses figures ont été prévus dans l'esquisse, le peintre en vient à *dessiner* son tableau; ce qui veut dire ici chercher l'expression par le caractère du dessin. C'est à lui de choisir, dans le répertoire immense des formes humaines, celles qui conviennent le mieux à traduire son émotion ou sa pensée.

Qu'est-ce que le dessin? Est-ce une pure imitation de la forme? Si cela était, le plus fidèle de tous les dessins serait le meilleur, et dès lors aucune copie ne serait préférable à l'image fixée sur la plaque daguerrienne, ou calquée mécaniquement ou dessinée par le diagraphe. Cependant, ni le diagraphe, ni le calque, ni l'instrument photographique, ne nous donnent un dessin comparable à celui qu'auraient tracé Léonard de Vinci, Raphaël ou Michel-Ange. Chose étonnante, et tout d'abord incompréhensible! l'imitation la plus exacte n'est pas, à tout prendre, la plus fidèle, et la machine, en saisissant le réel, n'a pas toujours saisi le vrai. Pourquoi? parce que le dessin n'est pas une simple imitation, une copie mathématiquement conforme à l'original, une reproduction inerte, un pléonasme. Le dessin est un projet de l'esprit, comme l'indique si bien l'orthographe de nos pères qui écrivaient *dessein*. Tout dessin est l'expression d'une pensée ou d'un sentiment, et par cela même, il est chargé de nous faire voir quelque chose de supérieur à la vérité apparente, lorsque celle-ci ne révèle aucun sentiment, aucune pensée. Mais quelle est cette vérité supérieure? Elle est tantôt le caractère de l'objet dessiné, tantôt le caractère du dessinateur, et dans le grand art, elle est justement ce qu'on nomme le style.

Avant d'aller plus loin, que signifient ces mots : le caractère d'un objet? Ils signifient le côté permanent de sa physionomie, la dominante des impressions qu'il peut produire. Or, l'ensemble des traits qui donnent aux objets leur caractère, ce n'est pas seulement l'œil qui le saisit, c'est la pensée. Il se peut que ces caractères ne paraissent pas clairement à la surface : le peintre alors les débrouille. Il se peut qu'ils soient altérés par quelques alliages : le peintre alors distingue entre les qualités intimes et les qualités étrangères. Il démêle la vérité primitive parmi les accidents qui sont venus la corrompre; il y ramène l'harmonie,

Digitized by Google

l'unité. C'est dans ce sens que nous devons interpréter une parole que Taddeo Zuccaro attribue à Raphaël : *Il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être...* Voyez ce rocher : il est abrupt, il est âpre, et cependant si nous le regardions de près, nous y remarquerions peut-être des parties lisses, des passages adoucis et arrondis; mais ces traits exceptionnels n'empêchent pas que le rocher ne soit rugueux et sauvage; et pour le rendre plus sauvage encore et plus rugueux, le dessinateur va négliger ou atténuer, volontairement ou à son insu, telles formes accidentelles, tandis qu'il amplifiera, s'il le faut, les formes significatives et y insistera. De la sorte, le dessin aura mis en relief le caractère de l'objet dessiné, et, bien supérieur à l'œuvre d'une machine, il sera une œuvre d'art.

Que le caractère des formes, soit dans le dessin, la qualité dominante, bien supérieure à la justesse mathématique, cela est si vrai qu'il n'est rien de plus intéressant à voir que les croquis d'un maître. Je ne parle pas de ces croquis légers où le crayon ne fait qu'effleurer une image entrevue, parce que le dessinateur en est encore, comme dit Fénelon, à *fredonner* sa pensée; je parle de ces dessins abrégés, rapides, où le peintre n'ayant pas eu le loisir d'être correct, n'a saisi de l'objet que son aspect le plus frappant, et a jeté sur le papier plutôt un sentiment qu'une imitation, plutôt une impression qu'une copie. Combien de traits manquent ou sont indiqués à peine! Combien de détails sont élagués! Et cependant, ce croquis concentré et sommaire a déjà tout dit, s'il nous a fait toucher au doigt le caractère, voilé ou saillant, que présentent toutes les formes, même les formes inanimées, et qui est alors, pour ainsi parler, l'esprit des choses.

Il y a plus : en présence des créations de la nature, l'artiste a le privilége d'y voir ce qu'il porte lui-même au fond de son âme, de les teindre aux couleurs de son imagination, de leur prêter les allures de son génie. Telle femme à qui le Corrége trouverait toutes les grâces de la volupté, Michel-Ange la verrait chaste et hautaine. Tel paysage qui, pour Van de Velde, aurait un aspect doux et familier, paraît agreste à Hobbema. Claude et Poussin ont dessiné l'un et l'autre les mêmes campagnes; mais l'un y découvrait la poésie de Virgile, l'autre y apercevait des accents plus mâles, y promenait une muse plus sévère. Ainsi le tempérament du peintre modifie le caractère des choses et même celui des figures vivantes, et la nature est pour lui ce qu'il veut qu'elle soit. Mais cette prise de possession est l'apanage des grands cœurs, des grands artistes, de ceux que nous appelons les *maîtres*, précisément parce qu'au lieu d'être les esclaves de la réalité, ils la dominent, et qu'au lieu d'obéir

Digitized by Google

à la nature, ou plutôt à force d'avoir su lui obéir, ils savent maintenant lui commander. Ceux-là ont un *style;* quiconque les imite n'a qu'une *manière.*

Mais en dehors du style propre à chaque grand maître, et dont il lui est si difficile de se dépouiller, il y a quelque chose de supérieur encore et d'impersonnel, il y a le style. Ce qu'il faut entendre par ce mot, nous l'avons assez dit dans le cours du présent ouvrage. Le style, c'est la vérité agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants, rendue à son essence originelle, à son aspect typique. Ce style par excellence, où, au lieu de reconnaître l'âme d'un artiste, on sent passer le souffle de l'âme universelle, il n'a été réalisé que dans la sculpture grecque au temps de Périclès, et nous aurons à examiner bientôt s'il est réalisable dans la peinture. Dès à présent, il est prouvé que le dessin n'est pas une pure imitation de la forme, une imitation littérale. Il n'est pas cela, du moins, pour un maître.

Pour un maître, dis-je, car c'est ici le moment de distinguer entre celui qui apprend et celui qui sait, et de porter notre attention sur l'enseignement du dessin.

Le mot de Raphaël que nous avons cité plus haut « il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être » ne s'adresse pas à des écoliers; il n'est bien intelligible qu'au dernier degré de l'initiation, et je m'assure que, s'il a été prononcé, il n'a dû l'être que devant des hommes tels que Jules Romain, Perino del Vaga ou Polydore. Pour un commençant, rien ne serait plus malentendu que de lui conseiller l'idéal et de lui dire : « corrigez la nature. » L'artiste qui débute doit copier naïvement, religieusement ce qu'il voit; mais pour copier la nature, il ne suffit pas d'avoir des yeux; il faut savoir la regarder, il faut apprendre à la voir; et comment l'apprendre?

Plusieurs méthodes peuvent être bonnes. Il en est une cependant que la philosophie recommande, c'est celle qui consiste à passer du simple au composé, du permanent à l'accidentel, de ce qui est à ce qui paraît être.

Tous les corps, ayant trois dimensions, longueur, largeur et profondeur, ont une *forme.* Il en est toutefois qui, pour le regard, peuvent être considérés comme n'ayant aucune profondeur : ceux-là n'ont que des *contours.* Une feuille de papier bien unie, par exemple, n'a qu'une configuration déterminée par ses contours extérieurs. Les figures dont les silhouettes fantastiques décorent les vases grecs, n'offrent aucune apparence d'épaisseur : aussi ne sont-elles pas des formes humaines, elles

Digitized by Google

n'en sont que les ombres. Ce qu'on entend particulièrement en peinture par le mot forme, c'est un objet qui a des parties saillantes et des parties rentrantes. Il en résulte qu'il est impossible de dessiner une forme quelconque sans faire plus ou moins de la perspective; et voilà pourquoi Léonard de Vinci voyait dans la perspective « la raison universelle du dessin. » Mais la perspective, qu'est-elle? La science des formes apparentes. Or, pour bien représenter les objets tels qu'ils paraissent, il importe de les connaître tels qu'ils sont. L'on ne peut voir juste qu'avec les yeux de l'esprit; et une forme qu'on aurait dessinée sans la comprendre soi-même, on ne saurait la faire bien comprendre aux autres : l'ignorant regarde, l'intelligent voit.

Donc, avant d'enseigner le perspectif, qui est le côté continuellement accidentel, il est utile d'enseigner le géométral, qui est pour chaque chose sa manière d'être réelle et permanente, car l'altération visuelle d'un objet vu en raccourci, d'un chapiteau, par exemple, est indépendante du chapiteau lui-même, qui n'en conserve pas moins ses proportions positives, sa hauteur, sa largeur, son volume; en d'autres termes, sa construction géométrique. Que fait l'architecte avant de dessiner un édifice? Il en trace d'abord le plan qui en mesure les profondeurs, ensuite le profil qui en détermine la hauteur, ensuite la face qui en donne la largeur; et c'est quand il possède toutes ces mesures qu'il dessine l'édifice en géométral, c'est-à-dire tel qu'il est en réalité, sauf à le dessiner plus tard en perspective, c'est-à-dire tel qu'il sera en apparence : ainsi doit procéder l'enfant qui débute. Veut-il nous donner l'idée d'une pyramide à faces inégales? Qu'il en décompose les superficies; qu'il sache d'abord quel est le polygone qui en est le plan; qu'il dessine ensuite les triangles, dont chaque côté du plan sera la base; qu'il se rende compte des rapports qu'ils auront entre eux; quand il saura que la pyramide n'est que l'assemblage de ces surfaces, il la dessinera avec intelligence.

Si, au contraire, on laisse prendre à l'écolier l'habitude de dessiner les objets par approximation, sans mesure et sans règle, il lui arrivera ce qui arrive à un voyageur qui veut apprendre l'anglais, et qui, à peine débarqué à Douvres, s'empresse de répéter tout de travers ce qu'il entend dire. En commençant de parler mal, il en contracte l'habitude, il s'apprend à lui-même une prononciation mauvaise, qui par la suite devient incorrigible. Que s'il eût pendant quelque temps gardé le silence, il aurait accoutumé son oreille à la prononciation vraie qui eût pénétré dans son esprit, dans sa mémoire. Mais encore, pour qu'elle y pénètre parfaitement, est-il essentiel que notre voyageur ait vu le langage imprimé :

Digitized by Google

qu'il sache comment les mots s'écrivent, de quelles consonnes et de quelles voyelles ils sont formés. C'est là, pour ainsi dire, le géométral de la langue, et l'altération qu'elle subit dans la bouche du peuple en est comme la perspective. De même, pour bien prononcer une forme par le dessin, il faut savoir avant tout comment elle s'écrit dans le vocabulaire de la nature.

Connaître les formes avant de les dessiner, c'est pour le commençant une condition nécessaire. Il ne saura crayonner avec justesse une tête droite ou inclinée, s'il n'en sait les divisions, et à plus forte raison une figure entière s'il n'a pas appris les proportions du squelette et ses mesures génériques. Et comme toutes les lignes sont des droites ou des courbes, et que la géométrie est le principe de toutes les formes, c'est par les éléments de la géométrie que s'ouvrira l'enseignement du dessin.

L'artiste, en procédant ainsi, suivra la marche tracée par celui que Platon appelle l'éternel géomètre. Bien avant que la vie ne se manifestât par ce qui en est la plus haute expression, le sentiment et la pensée, une géométrie mystérieusement symétrique s'est produite dans la cristallisation; les formes triangulaires ou polyédriques qu'ont prises les corps, en passant de l'état liquide à l'état solide, et les droites rigides que dessinent les prismes des minéraux, ont précédé l'avénement du règne où s'est montrée l'élégance des végétaux, la courbe des fleurs, et de cet autre règne, bien supérieur, où s'est annoncée une nouvelle symétrie, non plus cette fois rigoureuse, glacée et fatale, mais rompue par la liberté du mouvement, animée par la vie, rachetée par la grâce, ou remplacée par l'équilibre. La géométrie qui a marqué les débuts de cette création divine dont la vie a été le couronnement, doit aussi occuper le premier rang dans cette création humaine qui est l'art, et dont le dernier mot est la beauté.

Aussi bien, toute la science du dessinateur consistant à creuser des profondeurs fictives sur des surfaces planes et à superposer des plans, l'enfant qui sera parvenu à mettre un cube en perspective et à rendre la convexité d'une sphère, possédera en abrégé la science entière du dessin, puisqu'il aura su imiter le saillant et le fuyant, et ménager tout ce qui donne aux formes leur modelé, savoir : le clair, la demi-teinte, l'ombre, le reflet et l'ombre portée. Mais une précaution à prendre avec le jeune élève, c'est qu'on ne lui commande pas de résoudre deux problèmes à la fois, en lui donnant à saisir la forme qu'il doit imiter, et à trouver du même coup la manière dont il traduira sur le papier son imitation. Savoir *lire* le modèle est déjà malaisé; savoir *écrire* ce qu'on a lu, avec le crayon ou l'estompe, est une seconde difficulté ajoutée à la

Digitized by Google

première. Pourquoi l'élève inventerait-il péniblement des procédés que d'autres ont inventé avant lui? Il nous semble donc que le dessin des objets dessinés déjà ou gravés doit précéder le dessin directement fait d'après un modèle, géométrique ou non, et qu'avant de se mettre face à face avec la réalité, il est bon d'apprendre les procédés de convention par lesquels on l'interprétera. Car enfin les contours qui emprisonnent une figure sont des lignes convenues, nécessaires pour fixer l'image sur une surface plane. Sont également convenues, les façons d'exprimer les ombres et d'indiquer les plans par des hachures de crayon ou des teintes étendues à l'estompe. Inutile de compliquer les embarras du dessinateur qui commence, en lui faisant étudier à la fois l'art de voir et l'art de rendre. Quant à placer tout d'abord l'écolier en présence du modèle vivant, ce serait le précipiter dans un déluge d'erreurs et le vouer aux découragements les plus amers, avec aussi peu de prudence et de raison que si l'on demandait à un aspirant musicien de déchiffrer une symphonie.

Après la géométrie et la perspective, le dessinateur qui sent en lui les hautes vocations du peintre, fera bien d'apprendre les éléments de l'architecture, comme le disait naguère un sculpteur éminent dans un discours très-substantiel et très-remarquable sur l'enseignement du dessin [1]. « Il est encore dans le champ de la création, disait-il, des notions exactes et un art souverain, car si, au début des premières études, nous trouvons l'architecture comme l'arsenal des moyens pratiques, nous la rencontrons au début d'un enseignement plus élevé, comme renfermant tous les principes de la composition. Elle donne une base et un cadre à toutes les œuvres d'art. Elle fournit à la plastique la notion de l'équilibre. Elle assied les idées pittoresques dans des lignes stables, car elle est dans la nécessité de fixer; fixer les masses, les mouvements, la vie et jusqu'au sentiment, afin de donner tout cela dans un spectacle qui soit animé, sans qu'on ait la crainte de le voir chanceler et s'évanouir. »

Y a-t-il un principe pour dessiner juste? Oui, et maintenant nous allons nous retrouver avec les grands maîtres. Ils nous enseigneront que l'art repose, comme la science, sur des axiomes d'une simplicité qui, à première vue, fait sourire. « Le tout est plus important que la partie, »

1. Rapport fait au nom du jury de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, par M. Guillaume, membre de l'Institut, à la suite de l'Exposition de dessins qui a eu lieu au palais des Champs-Élysées, en 1865, et à laquelle ont concouru presque toutes les écoles de France.

Digitized by Google

voilà une des vérités qui servent de règle au dessinateur comme elles sont le point de départ du géomètre. Quand un modèle pose devant nous, c'est sur l'ensemble qu'il faut porter notre attention, en fermant les yeux sur le détail, jusqu'à ce que le mouvement général de la figure ait été saisi. Chez Raphaël, cette prédominance de la synthèse se fait sentir jusque dans les morceaux, je veux dire qu'après avoir pris l'ensemble du tout, il prend l'ensemble de chaque partie. Et cette manière de voir, qui paraît si naturelle et si simple, elle ne se montre pleinement que dans les sculptures grecques de la belle époque et dans les dessins de quelques grands maîtres. Certains artistes, même illustres, ont procédé autrement, Michel-Ange, par exemple, qui, au lieu de fondre les parties dans le tout, leur donne un relief exagéré, un contour ressenti, et au lieu d'envelopper les muscles, les développe ; mais Michel-Ange est un homme qu'il faut admirer sans le suivre, parce que son génie, absolument inimitable, égare infailliblement les imitateurs. Les vrais maîtres du dessinateur qui commence sont Léonard de Vinci et Raphaël : le premier, parce que, malgré son amour pour l'intimité du détail, il demeure grand par la tranquillité et la largeur de ses ombres; le second, parce qu'il enseigne une grandeur sans effort, et que, même dans une faible copie de son dessin, il reste encore de la grâce et du charme, tant il est difficile de corrompre la beauté de l'original !

Pour mieux nous faire comprendre, supposons qu'Albert Dürer ait dessiné dans l'atelier de Raphaël et à côté de lui, d'après le modèle qui a posé pour l'Apollon du *Parnasse*. Tandis que l'artiste romain, après avoir saisi en quelques traits le mouvement du modèle, regarde les grands plans, et n'indique avec fermeté que les principales attaches, Albert Dürer dévore des yeux successivement toutes les parties de la figure ; il l'analyse, il la copie pièce à pièce. Il aperçoit un monde dans chaque morceau et il s'y arrête, suivant le degré de curiosité que ce morceau lui inspire. Arrivé à la main, il y découvre une infinité de détails ; il compte les veines et les plis de la peau, et les ourlets de la chair autour des ongles ; et pendant ce temps, il oublie l'ensemble, ou, comme dit un proverbe allemand, *les arbres l'empêchent de voir la forêt*, de telle sorte que, si la figure est bien sur ses pieds, si le mouvement général en est juste ou paraît l'être, ce sera par miracle, ou parce que le génie tudesque, avec une patience infinie, aura repris et corrigé plusieurs fois son ensemble. De cette recherche du détail résultera dans le dessin quelque chose d'inégal, de pénible et de roide, et dans la figure entière un caractère individuel qui lui interdira la grandeur et le style. En fin de compte, le modèle qui aura posé devant Raphaël et Albert Dürer res-

Digitized by Google

tera, dans l'œuvre de celui-ci, un paysan de la campagne romaine, tandis que le peintre d'Urbin n'aura qu'à effacer encore quelques particularités pour ennoblir son personnage, et bientôt, montant sur le sommet du Parnasse, le ménétrier de la Sabine mènera le chœur des Muses et sera le dieu de la poésie.

ÉTUDE DE RAPHAËL POUR L'APOLLON DU PARNASSE.

Mais une question se présente maintenant, qui est peut-être la plus délicate, la plus ardue et une des plus belles que nous ayons eu à examiner dans ce livre. Le style, en peinture, est-il de la même qualité que le style en sculpture?

L'art statuaire, nous l'avons dit, poursuit avant tout la beauté. Il cherche, parmi les innombrables exemplaires de la vie humaine et de la vie animale, ceux qui représentent une variété collective, et en qui se résume toute une famille d'êtres. Sa mission est de fixer les types. Il n'imite pas les traits de tel homme généreux et fort: il sculpte la force

Digitized by Google

généreuse qui se nomme Hercule. Il ne modèle pas seulement l'image de tel ou tel beau jeune homme : il modèle ce gymnaste accompli, cet éphèbe élégant et souple, robuste et léger, qui s'appelle Mercure, et qui est à lui seul toute la grâce et toute la jeunesse du sexe mâle. C'est au statuaire qu'on peut appliquer ce vers de je ne sais quel poëte sur un peintre antique :

> En rassemblant ces traits, le *sculpteur* transporté
> Ne forme aucune belle : il forme la beauté.

Il n'en est pas tout à fait de même pour le peintre. Sans doute il lui est permis de s'élever parfois à la majesté de l'art symbolique, et de se rapprocher ainsi de la grande sculpture par la pureté de ses formes, par le choix de ses attitudes et la signification de ses draperies ; mais alors il court le danger d'avoir l'apparente froideur du marbre sans en avoir le relief imposant, la plénitude vénérable. Il est d'ailleurs, dans la peinture, un élément essentiel qui se prête malaisément aux expressions emblématiques : c'est la couleur. A moins de s'en tenir aux sévérités de la peinture monochrome, et de mettre l'unité à la place de l'harmonie, l'artiste, en employant la couleur, particularisera ce qu'il veut généraliser, et contredira sa propre grandeur. La couleur ne peut être une allusion à l'idée qu'à la condition d'être *une*. Dans sa variété, charmante ou pathétique, gaie ou sombre, elle n'exprime que les nuances variables du sentiment ou de la sensation.

Le peintre est donc plus attaché que le sculpteur à la vie réelle, c'est-à-dire au mouvement et au changement. Il est plus près de la nature ; ses personnages sont plutôt des caractères que des symboles, plutôt des hommes que des dieux, et le plus souvent il a pour mission de nous les représenter dans le milieu où ils se meuvent, dans l'air qu'ils respirent, intéressants par une individualité choisie, colorés par la lumière, encadrés par le paysage, revêtus du costume qui indique leur nationalité, environnés des circonstances qui précisent leur action. Le peintre se contente donc d'être expressif là où le statuaire veut être beau, et il subordonne à tel point la beauté physique à la physionomie morale, qu'il ne repousse pas même la laideur.

Cette conception de l'art est celle qui a distingué les grands Florentins du xve siècle, Masaccio, Filippino Lippi, Donatello, et en particulier Léonard de Vinci. Persuadé que le style du peintre a ses racines, non pas en dehors, mais au plus profond de la nature, et que toute figure humaine recèle un feu caché dont l'étincelle peut jaillir sous le regard

Digitized by Google

de l'artiste, ce grand homme recherchait les caricatures vivantes, et il les copiait avec une fidélité inexorable, espérant découvrir, dans l'excès de la laideur, l'exagération d'un caractère qu'il saurait ensuite ramener à des conditions humaines, en supprimant le difforme, en conservant l'expressif. Dans le temps où il peignait ce tableau sublime : *la Cène*, on le voyait chaque jour parcourir les marchés et les faubourgs de Milan, afin d'y surprendre ces visages grotesques ou effrayants, qui n'étaient pour lui qu'un défaut d'équilibre entre la conception et l'enfantement, entre l'idée et la forme, comme si la nature aveugle, dans l'obscurité d'un songe, eût perdu la mesure de ses créations et réalisé des cauchemars. Mais ces caricatures dégrossies lui servaient à retrouver le noyau d'un caractère. Il purifiait, il ratissait le monstre jusqu'à ce qu'il eût ressaisi, à travers les déviations produites par des accidents mystérieux, le germe d'une physionomie profondément caractérisée, et redevenue belle en demeurant énergique. Les têtes à jamais admirables des apôtres de la *Cène* avaient été ainsi dégagées, pour la plupart, de certaines laideurs observées par le peintre dans les bas-fonds de la vie. Entre les mains de l'artiste guidé par un tel maître, tout charbon peut devenir un diamant.

De nos jours, pour avoir trop cherché le beau sculptural, l'école de David a été entraînée peu à peu à ces formes froidement régulières et apprises par cœur, à ce langage de convention que les artistes appellent le *poncif*. C'est la gloire de M. Ingres d'avoir compris qu'il fallait retremper le style dans les sources vives de la nature. Voyez son *Œdipe expliquant l'énigme :* avec quel art le peintre y a mêlé quelques accents individuels à la pureté des formes génériques! Par la courbure insensible du profil, il empêche que son héros ne soit semblable à une statue. Le pli que forme le muscle du cou sur la tête relevée, le jarret sec et nerveux, indice des fatigues, il les accuse au plus vif et comme jamais sculpteur n'oserait certainement les accuser. Le personnage se trouve ainsi particularisé sans être appauvri. La dignité de sa posture est tempérée par une pointe de familiarité et de naturel, et au lieu d'avoir devant nous un être purement mythologique, une abstraction, nous avons un héros qui, descendu tout à coup des vagues régions de la légende, se présente comme un certain homme qui a jadis vécu, qui a traîné par les chemins la plus affreuse des destinées humaines, et qui, après avoir été vraiment suspendu à l'arbre du Cithéron, a vraiment expiré à Colone, dans le bois des Euménides... Regardez maintenant la *Source :* vous y remarquerez tels signes d'une jeunesse encore impubère qui individualisent la figure, par

Digitized by Google

exemple l'engorgement léger des malléoles et l'enveloppement des genoux, et telles autres particularités qui dépasseraient la liberté du sculpteur, notamment l'oreille attachée un peu haut et un peu loin. Quel charme n'y a-t-il pas à croire que cette naïade n'est pas une pure allégorie, mais bien une jeune fille vivante, que le peintre aura un jour aperçue à l'entrée d'une grotte, d'où s'échappe quelque ruisseau qui s'appelle peut-être le Céphise ou l'Ilyssus!

Ah! nous ne sommes plus au temps où le peintre, faisant de toute figure une idée, comme dans l'antique Égypte, supprimait les individus en ne leur prêtant d'autre physionomie que celle de leur caste. Les guerriers, les héros, les pharaons, les dieux, les prêtres, les esclaves, tous étaient là pour signifier leur espèce, non pour affirmer leur personne. Chaque figure est un emblème, chaque esclave représente des milliers d'esclaves, chaque prêtre représente la classe entière des prêtres, de sorte qu'il n'est pas un personnage, dans cette peinture étrange, qui ne soit multiplié aux yeux de l'esprit par tous ses semblables, et qui n'apparaisse comme un nombre! Sur les murailles du temple défilent des processions d'idées figurées par des fantômes toujours les mêmes, toujours réglés par un rhythme sacerdotal. Les variétés individuelles disparaissant sous l'uniformité du symbole, toute personnalité s'efface, et les hommes ne sont plus que les lettres d'une écriture énigmatique. Oui, nous sommes loin, bien loin de cet art solennel où l'artiste, commandé par la religion, immolait la nature à l'idéal secret du sanctuaire. Nous ne pouvons plus même rajeunir cette peinture des Grecs, si semblable, selon toute apparence, à leur sculpture. Affranchis désormais des formes hiératiques, nous demandons à nos peintres des figures qui soient prises parmi les enfants de la vie. Nous voulons qu'ils distinguent ce que l'antiquité voulait confondre, et qu'ils mettent en relief les personnalités qu'elle dédaignait.

Consulter le modèle! qui oserait s'en dispenser, quand nous savons que Raphaël lui-même s'y est astreint toute sa vie? Et quelle précieuse leçon dans les dessins que ce grand peintre a faits d'après nature! Il y reste encore tant de naïveté qu'ils semblent être le produit d'une science infuse... Nous sommes dans l'atelier du maître. On y a fait venir une fille du peuple, une jeune femme du Transtévère, pour servir de modèle à Raphaël, qui médite en ce moment la *Sainte Famille*, devenue si fameuse, que nous possédons au Louvre, la Vierge de François Ier. Habillée d'une simple tunique et négligemment coiffée de ses cheveux, la jeune femme, le genou ployé, la jambe nue, se penche en avant comme pour

Digitized by Google

soulever un enfant qui n'existe encore que dans l'intention du peintre. En cette attitude, elle pose sous les yeux de Raphaël, qui, voulant la vérité avant la beauté, arrête le mouvement de la figure, s'assure des proportions, saisit le jeu des muscles, et vérifie la grâce de sa pensée. Mais il n'est encore qu'au tiers du chemin. La même jeune femme posera de nouveau, vêtue et drapée cette fois, à l'exception du bras gauche, qui

ÉTUDE DE RAPHAEL POUR LA VIERGE DE FRANÇOIS Ier.

restera nu, et qui sera ensuite dessiné à part, recouvert d'une manche. Que de précautions, que de scrupules, et quel religieux amour de l'art! Parvenu à l'âge de trente-cinq ans et à l'apogée de son génie, Raphaël consent à étudier deux fois une figure de Vierge, à dessiner d'abord le nu, que doit envelopper la draperie, et ensuite la draperie qui enveloppera le nu. Et pourtant il les savait par cœur, ces Vierges avec leurs enfants Jésus, qui se dessinaient elles-mêmes sous sa plume légère, ébauchant

Digitized by Google

un sourire, et laissant deviner dès les premiers contours leur grâce future. Mais il a fallu que le peintre les vît d'abord sur la terre, lorsqu'elles étaient de simples filles du peuple, qui n'avaient pas été encore visitées par l'ange et divinisées par le style. Aussi quand ce modèle trans-

LA VIERGE, DITE DE FRANÇOIS Ier (MUSÉE DU LOUVRE).

figuré sera une Vierge, lorsque l'enfant s'élancera dans les bras de sa mère, et que des séraphins viendront jeter des fleurs sur son berceau, la peinture de Raphaël conservera quelque chose de naturel et de secrètement familier qui la rendra plus touchante, parce qu'avant d'être le tableau d'une famille divine elle aura été l'image d'une famille humaine.

On voit maintenant quel est le rôle du dessinateur devant la nature ; je dis du dessinateur qui n'est plus écolier, qui est devenu maître. Le

Digitized by Google

modèle doit lui servir, mais non l'asservir. Lorsqu'il fait poser une femme, un homme, un vieillard, un enfant, il a une idée, il entrevoit un but. Il veut exprimer un drame, une action, une *poésie*, comme disait le grand Titien (je vous envoie la poésie de Vénus, *vi mando la poesia di Venere*). Eh bien, je suppose que l'héroïne de son tableau futur, antique

ÉTUDE DE FILIPPINO LIPPI POUR UN SAINT MICHEL.

(Collection de M. E. Galichon).

ou moderne, soit une Stratonice aimée ou une Marguerite amoureuse, comment imaginer que la première femme venue saura prendre les attitudes convenables, et surtout qu'elle possédera la beauté enchanteresse qui explique l'amour d'Antiochus, ou bien les grâces naïves qui justifient la célébrité du poëme germanique et la tendresse de toute l'Allemagne pour l'amante de Faust? Que si l'artiste se propose de peindre un Homère aveugle, qui suit son guide par les chemins, en chantant ses rapsodies immortelles, lui suffira-t-il de copier le vieux mendiant qui

Digitized by Google

tout à l'heure demandait l'aumône sur un pont? Jetons les yeux sur ce dessin de Filippino Lippi, fait d'après nature pour servir à une figure de saint Michel : que de choses le maître ne va-t-il pas modifier, que de pauvretés ne devra-t-il point passer sous silence, lorsqu'il faudra que cet homme rencontré dans la rue se transfigure en archange! Il est trop clair que le modèle vivant n'est ici qu'un renseignement nécessaire, une référence. Or, si tous les mots de la langue sont dans le dictionnaire, l'éloquence n'est que dans l'âme de l'écrivain, et si toutes les vérités sont dans la nature, c'est pour que le peintre y puise les éléments de son expression, non pas en composant ses figures de pièces et de morceaux, mais en les ramenant à l'unité de caractère qu'il a conçue, en faisant triompher le sentiment qui l'anime, en agissant enfin, comme le musicien qui presse ou ralentit la mesure, selon les battements de son cœur.

Du reste, rien n'est plus rare que les beaux modèles, surtout en France, où le mélange des races a effacé l'accent primordial de la création. La beauté franche, ou du moins l'intégrité des caractères primitifs, ne se rencontre guère que chez les peuples qui n'ont pas mêlé leur sang à celui des autres, comme les montagnards de la Savoie, les Albanais, les Circassiens, les Éthiopiens, les Nègres. Quiconque a mis quelquefois les pieds dans nos ateliers de peinture sait combien les modèles y sont défectueux. Ordinairement, ce sont des êtres dégénérés et sans la moindre culture, qui ont été conduits par la misère à exhiber pour de l'argent leurs formes veules ou boursouflées, leurs allures triviales, leurs proportions malheureuses et sans unité. Que de fois, dans l'atelier de Paul Delaroche, n'avons-nous pas vu des modèles d'hommes et de femmes, d'ailleurs recherchés pour certaines beautés partielles, présenter cependant les défauts les plus hostiles au regard, de grosses apophyses, des muscles pauvres, une chair malsaine, un caractère vague et insignifiant! L'un avait les clavicules saillantes et sèches; l'autre, le sternum graisseux et invisible. Celle-ci, qui possédait encore de belles épaules, un col bien attaché, des bras pleins, péchait par les déformations de la gorge; celle-là n'offrait guère qu'une main fine ou un joli pied, mais le torse était maigre, l'épaule chétive, le coude pointu, et il fallait acheter au prix de ces misères une qualité exceptionnelle.

Il est à remarquer, du reste, que toutes les écoles de décadence ont introduit dans la peinture les vulgarités du modèle, je veux dire ces laideurs qui ne peuvent être ni rachetées par le caractère ni transfigurées par le sentiment. Les Piètre de Cortone, les Giordano, les Solimène, aussi

Digitized by Google

bien que Vanloo, Restout, Pierre, Natoire, Boucher, ont reproduit de semblables vulgarités en les chargeant encore. De là ces têtes communes, ces bras cahotés, ces genoux pointus ou épais, ces cuisses tordues, ces jambes cambrées, ces pieds maladifs et déformés qui rappellent ce qu'on a vu dans la rue, ou sur le port, ou parmi les baigneurs de la plage. Jamais les caractères de la nature n'y reparaissent avec leur pureté originelle, leur unité frappante. Chez eux, une Diane, une Junon, sont des courtisanes aux chairs flasques, dont la nudité laisse voir tantôt de vilains plis, tantôt des fossettes molles qui semblent imprimées dans la ouate, et en somme, si l'on reconnaît la présence de la nature dans leurs tableaux, c'est seulement à ses déviations, à ses erreurs.

Il est donc permis de dire, sans paradoxe, que rien n'est plus loin de la vérité qu'un tel naturalisme; car, au lieu d'être naturelle, toute difformité est contre nature, puisqu'elle est un démenti aux lois éternelles et une corruption des exemplaires divins. Au contraire, il n'est pas de figure au monde qui soit plus vraie que l'Ilyssus et le Thésée. Comment croire cependant que ces figures furent estampées sur le vif? La nature a-t-elle jamais enfanté des individus aussi beaux que ces statues? Pourquoi donc, dans leur perfection incomparable, sont-elles d'une vérité si vraie, si naïve même, en apparence? C'est que Phidias a ressaisi l'esprit de la création, a retrouvé l'essence des formes, et que rien ne saurait être plus vrai que l'essence de la vérité. Les grands artistes prennent la nature pour modèle, mais ils ne prennent pas un modèle pour la nature.

CHARLES BLANC.

Digitized by Google

D'UNE

DÉFINITION DE L'ART

APPLIQUÉE A L'ART DE PEINDRE

RS est homo additus naturæ.

« L'art est l'homme ajouté à la nature, — ou mieux, — l'homme s'ajoutant à la nature. »

Cette définition de l'art est du grand chancelier François Bacon. Appliquée à la peinture, elle semble non-seulement acceptable, mais de tout point parfaite, et, j'ose le dire, définitive.

Inventer et créers ont deux termes synonymes, adéquats. Ne pouvant rien créer, l'homme ne peut rien inventer, dans le sens absolu du mot. Il ne peut, par exemple, inventer ni soupçonner un sixième sens. Il ne peut inventer ni soupçonner une substance, une forme, une couleur, autres que celles qui sont dans la nature, et que ses sens lui ont appris à connaître. Toutes les œuvres de sa main sont un simple arrangement, ou, tout au plus, un simple amalgame de substances, de formes, de couleurs, qu'il ne crée pas, qu'il n'invente pas, mais que lui fournit l'ensemble des choses. Il en est de même des œuvres de son esprit. Veut-il composer et représenter la Chimère, il prend un corps de lion, il lui met des ailes d'aigle, une tête de femme, une queue de serpent. Il n'a point inventé, il a seulement imaginé. C'est-à-dire qu'au lieu de créer des substances ou des formes, il a seulement amalgamé dans un ensemble imaginaire (je me sers exprès de ce mot) des parties qui existent et qui lui sont connues. Il a rassemblé des images. C'est de la

Digitized by Google

même manière que l'homme se figure l'enfer et le paradis, les diables et les anges, les dieux et Dieu lui-même.

L'art de la peinture, comme tout l'art plastique, même quand il essaye de retracer le surnaturel, est donc circonscrit dans le champ d'observation que la nature ouvre à l'homme; il ne peut s'exercer que par la représentation des objets divers — vivants, végétants ou inanimés, — qu'elle offre à son talent d'imitation.

Mais cependant l'imitation de la nature n'est pas le but et la fin de l'art; elle n'est qu'un moyen de le pratiquer.

Si l'art n'était que l'imitation de la nature, la plus parfaite des œuvres de l'art serait précisément celle d'où il s'effacerait le plus pour laisser le plus paraître la nature, d'où l'art prendrait soin de s'exclure lui-même. Des tableaux, le plus parfait serait un diorama réussi jusqu'au trompe-l'œil; des statues, une figure de cire. Il ne faudrait plus peindre de portraits, mais regarder dans un miroir; il ne faudrait plus peindre de paysages, mais ouvrir une fenêtre. Pascal alors serait dans son droit lorsqu'il dit, en chrétien mais non en artiste : « Quelle vanité que « la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont « on n'admire pas les originaux! »

Donc l'art ne consiste point à inventer, ce qui est impossible, ni davantage à imiter seulement, ce qui est contraire à sa raison d'être, comme au-dessous de sa dignité.

Il consiste à imaginer et à exprimer ce qu'il imagine.

Tous les hommes voient les mêmes objets, mais ils ne les voient pas de même; du moins ils les apprécient et les sentent différemment. Plus ouvert à la variété des impressions du dehors, plus facile à la force des émotions du dedans, l'artiste voit ce qu'il regarde, ou ce qu'il se rappelle, ou ce qu'il pense, à travers son goût, son aptitude, son caractère, ses croyances, ses passions, enfin à travers son âme; et sa main s'efforce ensuite de reproduire et de fixer sur la toile ou dans le marbre ce que son âme a vu, ce qu'elle a senti, ce qu'elle a pensé.

Conduisez deux hommes dans la campagne, faites-les asseoir sur le penchant d'une colline, en face d'une plaine que borne la mer, et demandez-leur de vous faire, en paysage, le portrait de cette petite portion de la terre qui se déroule à leur vue. De ces deux hommes, l'un vit dans la chaude et lumineuse Italie, l'autre dans la froide et brumeuse Hollande; l'un s'appelle Claude Gelée le Lorrain, l'autre Jacques Ruysdaël. Le premier osera faire jaillir des profondeurs de l'horizon le disque en feu du soleil levant; il étalera sur les ondes légèrement agitées par la brise matinale un éventail de rayons frémissants; il baignera les objets

Digitized by Google

dans une vapeur enflammée; tout sera joie, fête et triomphe; il chantera enfin un cantique d'action de grâces, l'hymne de la nature à son réveil. Le second voilera le ciel de nuages obscurs et profonds; il montrera les flots d'une mer en furie se roulant écumeux sur la grève, et les arbres éplorés se tordant sous l'étreinte de la tempête; tout sera tristesse et désolation; il chantera une lamentation, il élèvera vers les cieux le cri de la nature en détresse. Ils sont religieux l'un et l'autre; mais l'un est enthousiaste et radieux; l'autre, plein de mélancolie et de pitié. Chacun d'eux s'est ajouté à la nature.

Cet exemple, pris au paysage, peut s'étendre et s'appliquer à tous les sujets, même à ceux où l'homme est en scène, en action, où la nature n'est plus que le théâtre des drames de l'humanité. Prenons cette fois la maternité pour point de comparaison. Certes, comme le remarque M. Louis Pfau dans ses belles *Études sur l'art*, l'idée qu'éveille ce mot est bien *une* et identique. Une mère et son enfant, c'est comme la vue de cette même plaine, de ce même *angulus terræ* que nous proposions tout à l'heure à l'imitation simultanée des deux grands paysagistes. Mais tout autre est l'image qui représente la maternité. Bien qu'enfermée dans ce cercle étroit de deux êtres dont l'un a reçu de l'autre la vie, cette image n'est cependant pas moins variée que les sentiments qu'elle provoque dans la foule innombrable des hommes qui en ont le spectacle sous les yeux. Demandez maintenant à deux peintres de vous retracer, à l'aide de leurs pinceaux, non pas l'idée, insaisissable à l'art, mais l'image de la maternité. L'un habite Rome la catholique, il est peintre du pape; l'autre habite Amsterdam la protestante, il est peintre des bourgeois et des artisans d'une cité libre; l'un se nomme Raphaël, l'autre Rembrandt. Le premier voudra que la mère, demeurée vierge par un miracle du Tout-Puissant, exprime sa naïve et sauvage ignorance du monde, tandis que l'enfant porté dans ses bras, qui est Dieu fait homme, exprime dans ses profonds regards une invincible tristesse, moins peut-être des maux de l'humanité qu'il se résigne à partager et à savourer jusqu'à la croix des esclaves, que du sentiment de la très-inutile mission qu'il va remplir sur la terre, d'une rédemption qui ne rachètera rien, et d'un enseignement qui ne corrigera pas les hommes, demeurés après les mêmes qu'ils étaient avant. Raphaël glorifiera le mystère de l'Incarnation; il fera la *Madone de Saint-Sixte*. Le second, vivant sur la terre plus que dans les cieux, et complétement détaché des dogmes par l'esprit d'examen, se borne à montrer, jouant sous un rayon de soleil, un pétulant *bambino* que sa mère protége en souriant contre l'étourderie de son âge, tandis que le père de famille gagne, à la sueur de son front, mais charmé d'un

Digitized by Google

labeur utile à ces deux êtres chéris, le pain du dîner qu'apprête la ménagère. Rembrandt glorifiera la famille et le travail; il fera le *Ménage du menuisier*. Retraçant le même sujet avec les mêmes êtres, chacun d'eux encore s'est ajouté à la nature : *Ars est homo additus naturæ*.

Mais dans ces paroles vraiment sacramentelles, il me semble trouver plus qu'une définition. Je crois y voir un jugement prononcé, une sentence rendue.

Elles peuvent décider cette question toujours pendante et toujours renouvelée sous des formes diverses : L'art appartient-il à l'idéalisme ou au réalisme? L'illustre auteur de l'*Instauratio magna* répond en son latin : ni à l'un ni à l'autre, mais à tous deux ensemble, et forcément. L'idéal, c'est, sinon l'invention, impossible à l'homme dans son sens absolu, du moins l'intervention de l'homme qui, s'il n'invente pas, imagine. Le réel, c'est l'imitation des êtres et des choses de la nature ; elle est hors de l'art, au-dessous de l'art, et simplement un moyen de monter à sa hauteur, un moyen de le pratiquer. L'art se trouve donc entre les deux, ou plutôt il participe nécessairement de l'un et de l'autre; il est les deux ensemble. L'art est comme le produit d'un embrassement entre l'homme et la nature; il a, semblable à l'homme, une âme et un corps. On ne saurait trouver ni concevoir une œuvre d'art qui ne soit en quelque sorte mi-partie d'idéalisme et de réalisme. Est-ce que, dans l'art, le réel peut se passer d'un idéal quelconque, c'est-à-dire d'une image préconçue? Est-ce que l'idéal peut s'exprimer sans le réel, sans l'apparence exacte des êtres et des choses? L'une ou l'autre de ces prétentions tomberait également dans l'absurde. Je l'ai déjà dit ici même, et je demande à le redire : Que l'on fasse de l'idéalisme et du réalisme les deux pôles de l'art, j'y consens, j'y adhère, car c'est la vérité, c'est l'évidence. Mais à la condition d'ajouter aussitôt que ce sont deux frontières extrêmes entre lesquelles l'art est emprisonné, qu'il lui est interdit de franchir et même de toucher de trop près; que toute œuvre d'art ne fait qu'osciller entre ces deux pôles sans pouvoir jamais faire autre chose que s'approcher un peu plus, un peu moins, de l'un ou de l'autre, suivant la nature du sujet et le style propre de l'artiste. Mais ce sont, dans l'art de peindre, deux parties inséparables et également essentielles. De toute nécessité, elles doivent s'y rencontrer, s'y pénétrer, s'y confondre. Raphaël, en effet, serait bien surpris d'apprendre qu'il n'est qu'un idéaliste, lui qui mettait tant de précision, tant de relief, tant de coloris même à peindre la *Vierge à la chaise* ou la *Vierge au poisson*; et Rembrandt ne serait pas moins étonné, je

Digitized by Google

pense, s'il entendait affirmer qu'il n'est qu'un réaliste, lui qui, pour rendre en images les scènes de la Bible, cherchait et trouvait un idéal nouveau — l'humanité remplaçant la divinité — dans la traduction familière que Marnix de Sainte-Aldegonde avait faite des livres saints à l'usage de ses compagnons, les rudes et vaillants *Gueux de mer*.

Il faut donc bien se garder de présenter comme deux principes ennemis qui se combattent, ou se neutralisent, ou même se séparent, l'idéal et le réel. Rien ne serait plus faux, rien ne serait plus dangereux et plus nuisible. Ce sont, au contraire, deux principes amis, frères, et frères jumeaux, car ils sont toujours associés et nécessairement inséparables. L'art doit les unir; il doit, en les unissant, prouver leur accord et leur harmonie. Telle est son essence, telle est sa mission. Sous ce point de vue, Bacon a de nouveau raison dans sa formule. L'art est encore : l'homme exprimant son idéal par la réalité des choses, « l'homme s'ajoutant à la nature. »

LOUIS VIARDOT.

Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LES ANTIQUES.

Parmi les trésors de tout genre rassemblés à l'Exposition rétrospective, les antiquités ne tenaient pas une place bien considérable. Elles étaient peu nombreuses, et les plus importantes en fait de monuments de l'art antique parmi les collections particulières de Paris, celle de M. le duc de Blacas, par exemple, ou celle de M. Louis de Clercq, — dont nous nous proposons d'entretenir quelque jour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, — n'avaient rien envoyé au Palais de l'Industrie.

Cependant l'archéologie avait encore son profit à faire dans cette splendide exposition, et ce qu'on y voyait d'antiquités mérite quelques pages de compte rendu. Si les objets de cette catégorie n'étaient qu'en petite quantité, ils avaient du moins pour eux la qualité. Les vitrines de l'Exposition renfermaient un certain nombre de pièces d'art antique, sortant véritablement de l'ordinaire, que nous voulons passer brièvement en revue, afin d'en conserver un souvenir après la dispersion de cet ensemble temporairement formé, dont le spectacle et l'étude ont fourni tant d'heures de délicates jouissances à tous les amis de l'art.

Nous adopterons dans ce rapide coup d'œil les divisions du catalogue,

Digitized by Google

à l'exemple des excellents articles inspirés à M. Darcel par les monuments du moyen âge compris dans la même exposition.

Marbres. — Passons sous silence la curieuse collection d'armes des âges primitifs de la population de notre sol, âge de pierre et âge de bronze, envoyée au Palais de l'Industrie par M. Charvet. Sans doute ces objets ont pour la science un véritable intérêt, quoiqu'on en abuse un peu aujourd'hui et qu'on exagère l'importance des données positives, en bien petit nombre, que l'on peut réellement tirer de leur étude. Mais ces haches, ces poignards, ces pointes de lances ou de flèches, taillés dans le silex, le jade ou le basalte avec une adresse vraiment merveilleuse, et polis avec une patience dont les sauvages sont seuls capables, ou bien les armes de bronze qui marquent une seconde étape dans la civilisation, n'ont rien à voir avec l'art, et l'art seul doit nous occuper ici.

Nous commencerons donc notre examen par les marbres antiques. Il n'y avait en ce genre que cinq pièces au palais de l'Industrie, mais sur ce nombre deux étaient d'un intérêt capital.

La première était le fragment de bas-relief, appartenant à M. de Nolivos, dont nous donnons ici le dessin. Le sujet de ce monument ne saurait présenter aucune obscurité. Nous y voyons une des scènes favorites du ciseau des artistes païens, le groupe amoureux de Bacchus et d'Ariadne, voluptueusement enlacés et assis sur un char triomphal, tandis que Silène, marchant à côté, soutient le jeune dieu dont il a été le précepteur, ivre de vin encore plus que d'amour. Les trois figures subsistent seules; on ne voit plus qu'une partie du char, dont l'attelage de panthères, — ou peut-être d'éléphants, comme on l'observe dans quelques représentations analogues, en mémoire des conquêtes fabuleuses de Dionysus dans l'Inde, — a disparu, ainsi que le thiase emporté par l'orgie sacrée qui escortait le triomphe du dieu.

Ce fragment provient d'un sarcophage romain de l'époque impériale, époque où les artistes, évidemment par suite d'un mouvement religieux dont l'illustre Creuzer a recherché les causes et les idées inspiratrices, se mirent à multiplier à l'infini sur les tombeaux les scènes dionysiaques. C'est par centaines que l'on compte, à Rome et dans le reste du monde romain, les sarcophages de cette époque, où l'on voit le triomphe de Bacchus à son retour de l'Inde et son union avec l'amante abandonnée de Thésée, telle que nous l'offre le bas-relief de M. de Nolivos. Mais parmi ces exemples si nombreux d'une même représentation, parmi tous les sarcophages du premier siècle de l'ère chrétienne que renferme la Ville éternelle elle-même, on en chercherait vainement un seul qui

Digitized by Google

pût entrer en lutte avec ce fragment pour le mérite artistique. En général les sarcophages, bien que respirant encore un grand caractère et présentant plus d'une fois des compositions d'une belle ordonnance et d'une puissante tournure, sont d'une exécution médiocre. Ce sont les œuvres de marbriers et non de véritables artistes; ils sentent la fabrique

BACCHUS ET ARIADNE.
(Collection de M. de Nolivos).

et la pacotille. Le fragment de M. de Nolivos, au contraire, est une œuvre d'art dans toute la force du terme. La finesse et la pureté de l'exécution y répondent à la beauté du style. Sans doute ce n'est plus l'art grec dans sa sereine et sublime grandeur, dans sa recherche du plus haut idéal; mais l'école, préoccupée avant tout de la grâce et de la réalité vivante, qui florissait à Rome, vers la fin de la république et sous le règne d'Auguste, et dont les maîtres, venus presque tous de

Digitized by Google

l'Asie Mineure, avaient conservé encore, dans une nouvelle et tardive floraison, toute la délicatesse du génie ionien, n'a produit aucune œuvre empreinte de plus de *morbidezza* et de volupté. C'est à ce point de vue que le bas-relief envoyé par M. de Nolivos au palais de l'Industrie sort tout à fait de pair. L'archéologue n'y voit qu'un sujet assez vulgaire; mais l'amateur des arts y admire un de ces morceaux exquis que l'on a rarement l'occasion de rencontrer.

L'auteur de cet article a la bonne fortune de posséder l'autre pièce digne d'une mention spéciale parmi le peu de marbres antiques que renfermait l'Exposition rétrospective. C'est la perle de sa modeste collection, et on lui pardonnera d'en parler avec un certain orgueil.

Ce n'est même pas une tête entière; c'est un simple masque. Mais c'est une œuvre du ciseau de Phidias. Il s'agit, en effet, d'un fragment d'une des métopes du Parthénon, dont la provenance est facile à constater à l'aide des dessins de Carey. Ce masque de jeune femme, aux traits empreints d'une si chaste vénusté, est celui de la figure de droite dans la métope de la face orientale du temple qui, suivant l'ingénieuse explication de Brœndstedt, représente deux nouvelles mariées athéniennes consacrant, à la suite de la naissance de leur premier enfant, leur tunique à l'Artémis de Brauron, surnommée *Chitonia* ou la « Diane aux tuniques ». Le fragment a évidemment été détaché lors de l'explosion produite par les bombes de Morosini; car, d'un côté, il était encore en place au temps de l'ambassade de Nointel, nous le voyons par les dessins conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale; de l'autre, les lichens qui couvrent la fracture postérieure montrent qu'il dut faire un certain séjour dans la terre. Découvert dans les fouilles qui ont amené le déblayement complet du Parthénon, il fut sans doute détourné par quelqu'un des ouvriers employés à ces travaux, et mon père, en 1841, l'acquit à Athènes pour la modique somme de trois drachmes (2 francs 70 centimes!).

Objets d'argent. — Les œuvres de l'orfévrerie antique sont extrêmement rares en dehors des grandes collections publiques, qui n'en possèdent elles-mêmes qu'un petit nombre d'échantillons. L'Exposition rétrospective offrait pourtant aux regards, en ce genre, deux pièces d'un réel intérêt, que nous ne saurions passer sous silence.

C'était d'abord la grande patère à manche, exposée par M. le marquis de Saint-Seine, laquelle offre au fond l'image de Vénus à sa toilette, assistée de deux Amours, et sur le manche celle d'Adonis, en jeune chasseur, avec son chien couché à ses pieds. Le style de ce monument est

Digitized by Google

très-médiocre, le travail grossier; il date seulement du IVe siècle de notre ère; mais ses dimensions et le sujet qu'on y voit retracé en font une pièce d'importance peu commune.

La patère de M. de Saint-Seine, qui figura dernièrement à Paris dans la vente de la collection Gosselin, faisait originairement partie de l'ensemble des vases d'argent composant la corbeille de mariage d'une dame romaine nommée Projecta, qui fut découvert à Rome sur l'Aventin dans les premières années de la Restauration, et dont toutes les autres pièces, acquises par le duc de Blacas, alors ambassadeur à Naples, pour son riche cabinet, sont encore en la possession de son fils. Elle est comprise dans les gravures de la publication que le célèbre Ennius-Quirinus Visconti fit de cette trouvaille au moment où elle venait d'avoir lieu, et l'on ignore par suite de quelle circonstance et de quelle infidélité elle fut distraite de l'ensemble auquel elle appartenait.

Projecta et Secundus, son mari, étaient chrétiens; nous l'apprenons par l'inscription du grand coffre en argent repoussé qui renfermait tous les objets de la corbeille et qui se voit chez M. le duc de Blacas. Mais leur qualité d'adeptes de la religion triomphante depuis Constantin ne les empêchait pas d'admettre sur les objets de leur usage personnel les représentations des divinités du paganisme, des représentations même d'une nature assez étrange. A ce point de vue, la trouvaille de l'Aventin, dont provient la patère de M. de Saint-Seine, par le contraste de ses légendes chrétiennes et de ses représentations païennes, est un des plus curieux monuments du mélange d'habitudes empruntées aux deux religions qui marquait la société romaine du IVe siècle, où l'une et l'autre demeuraient vivantes et en présence.

Mais la patère à manche ou pour mieux dire la casserole comprise dans les vitrines de M. Charvet, a encore plus d'importance et par son style et par les sujets qu'elle retrace. Découverte dans notre pays, tout auprès de la frontière d'Espagne, cette pièce d'argenterie, rehaussée par des incrustations d'or, offre des reliefs dans la manière un peu lourde, mais inspirée encore par le souvenir des grandes écoles, qui régnait parmi les artistes et les ouvriers gallo-romains du haut-empire. Comme style et comme travail, elle présente une grande ressemblance avec une portion des vases d'argent, évidemment fabriqués en Gaule, qui composaient le trésor du temple de Mercure Canetus au Villeret, près de Berthouville, et constituent maintenant une des plus splendides richesses du Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale; nous devons cependant remarquer que cette ressemblance n'existe qu'avec les moins beaux et les moins anciens des vases de la trouvaille

Digitized by Google

du Villeret, avec ceux que l'on ne saurait attribuer à Zénodore l'Arverne.

Les compositions figurées sur la patère de M. Charvet sont d'un grand intérêt archéologique et mythologique. Sur le manche on voit Jupiter debout, tenant le foudre, avec l'aigle à ses pieds. Autour de la patère elle-même, à l'extérieur, quatre scènes retracent les amours du maître des dieux avec Léda, Sémélé, Calisto et Junon. Nous avions pensé d'abord à placer un dessin de ce monument sous les yeux de nos lecteurs; mais comme M. le baron de Witte prépare à ce sujet un mémoire qui paraîtra dans la collection de la Société des Antiquaires de France, nous avons voulu lui laisser la primeur de la publication.

Bronzes. — La série des bronzes était la plus riche à l'Exposition; elle comprenait plus de 110 pièces, toutes de choix. Les amateurs les plus distingués de ce genre de monuments, MM. Oppermann, His de la Salle, Le Carpentier, Émile Galichon, Gatteaux, avaient envoyé au Palais de l'Industrie la fleur de leurs collections, et plusieurs marchands, comme MM. Rollin et Feuardent, M. Charvet et M. Hoffmann, avaient encore puissamment contribué à enrichir les vitrines de bronzes. Il n'y avait là, sans doute, aucune de ces pièces de dimensions hors ligne dont un si petit nombre a survécu aux ravages du temps et à la cupidité des siècles barbares; mais comme figurines de proportions plus modestes on pouvait admirer des morceaux vraiment exquis.

On retrouvait d'abord avec plaisir quelques-unes des statuettes qui avaient été le plus appréciées des antiquaires et des amateurs à la vente de la galerie Pourtalès: l'Hercule décochant ses flèches sur les oiseaux du lac Stymphale, appartenant actuellement à M. Émile Galichon, ainsi que la belle Minerve, d'un style imité des Éginètes, qui se voyait à côté dans la même vitrine et qui provient aussi de la même source; l'éphèbe debout comptant dans sa main, délicieuse figure du plus pur travail grec, que nous avons signalée ici même d'une manière toute spéciale et dont M. Hoffmann s'est rendu acquéreur à la vente; la Vénus debout, au large diadème, provenant, non des îles de l'Archipel grec, — comme disait le catalogue, — mais de Tortose en Syrie, exposée également par M. Hoffmann; la tête d'éléphant caparaçonné, si vraie et si vivante, que l'on peut ranger parmi les meilleurs morceaux des *animaliers* antiques conservés jusqu'à nous; enfin le masque de Silène d'un travail si précieux et d'une ciselure si délicate, qui a été gravé en tête du catalogue des antiquités de la galerie Pourtalès et qui est devenu depuis l'un des plus rares joyaux de la collection de M. de Nolivos.

Toutes ces pièces sont déjà connues de nos lecteurs, et nous n'insis-

Digitized by Google

terons pas à leur sujet, bien qu'elles fussent parmi les plus remarquables objets de l'Exposition. Mais les deux perles de la série des bronzes antiques ne venaient pas de la vente Pourtalès, et, pour la plupart des

HERCULE COMBATTANT.

Collection de M. Oppermann.

amateurs, étaient entièrement nouvelles. L'Exposition des Champs-Élysées aura fait leur célébrité.

C'est d'abord l'Hercule de M. Oppermann, représenté debout, combattant avec sa massue et tenant de la main gauche la corne qu'il a arrachée au taureau de Crète ou au fleuve Achéloüs, ou plutôt encore un fragment de son arc, dont le reste est brisé. Nous en donnons ici

Digitized by Google

une gravure, qui, tout imparfaite qu'elle soit, vaudra cependant encore mieux qu'une description, et permettra du moins de juger de la vie que respire ce beau bronze. C'est une œuvre qui unit à la grandeur sévère des écoles archaïques une énergie et un mouvement tout à fait remarquables. Son savant possesseur ne serait pas éloigné d'y voir une reproduction du célèbre Hercule d'Onatas. Mais nous ne croyons pas, quant à nous, que le bronze de M. Oppermann puisse être attribué aux Éginètes. Il a leur vigueur et leur vérité dans le mouvement; mais la tête ne rappelle aucunement leur style, et le modelé du corps n'est pas non plus conçu dans le même principe.

L'école d'art à laquelle nous rattacherions plutôt l'Hercule exposé au Palais de l'Industrie serait celle des vieux maîtres athéniens contemporains de Cimon, fils de Miltiade, des Critios et des Nésiotès, sous la discipline directe desquels se forma Phidias. L'œuvre capitale de cette école dans les monuments encore subsistants est la frise du temple de Thésée, particulièrement la composition de la façade orientale représentant la lutte du héros athénien contre les Pallantides, bien supérieure, à notre avis, au combat des Centaures et des Lapithes qui décore la façade occidentale. En 1860, nous en avons rapporté un moulage complet, qui figure maintenant dans les galeries de l'École des beaux-arts. La comparaison est donc facile entre la statuette de M. Oppermann et la frise du temple de Thésée. Nul, croyons-nous, ne pourra méconnaître, après cette comparaison, l'identité d'école, malgré la différence qui doit nécessairement se remarquer entre une statuette de petites dimensions et une œuvre monumentale. De l'un et de l'autre côté les principes suivis dans l'imitation de la nature et la recherche de l'idéal sont les mêmes; les qualités et les imperfections se retrouvent identiques. C'est également le même style et la même manière que l'on observe dans une partie des métopes du Parthénon, dans celles particulièrement qui retracent des épisodes du combat des Centaures. On sait que l'allure générale et surtout l'exécution de ces métopes présente, lorsqu'on les compare à la frise ou aux frontons, des caractères bien marqués d'archaïsme. Il est donc évident que Phidias, qui devait employer un très-grand nombre de mains à la fois pour parvenir à l'exécution rapide des immenses travaux qu'il inspirait de son génie et qu'il dirigeait d'après le plan conçu par sa puissante pensée, avait confié cette partie de la décoration du Parthénon aux survivants de l'école qui l'avait précédé, regardant sans doute que ces sujets, qui demandaient avant tout de l'énergie et du mouvement, étaient ceux qui convenaient le mieux à la nature et aux qualités de

Digitized by Google

leur talent. Réagissant en effet contre la roideur et l'immobilité des œuvres archaïques, les sculpteurs de la première école attique, nous le voyons par ce qui nous reste de leurs travaux, avaient, plus encore que les Éginètes, cherché avant tout la vie, la vérité, l'animation. Ils avaient négligé la grâce, la beauté sereine, l'idéal calme et supérieur à la nature. C'est là ce que Phidias devait apporter à son tour dans l'art grec, qu'il était appelé à porter à sa suprême perfection par l'union de ces dons sublimes avec les qualités déjà si remarquables de ses maîtres.

La Vénus entièrement drapée, suivant les traditions les plus anciennes, et le front ceint d'un diadème décoré de roses, que le catalogue désignait improprement sous le nom de *Junon* et qui appartient à M. Charvet, est encore un bronze exceptionnel par sa beauté. Avec moins de finesse dans l'exécution, cette figurine présente une saisissante analogie de style avec la célèbre Minerve Pourtalès, sortie de France pour aller faire l'ornement du cabinet de Mgr le duc d'Aumale [1]. C'est de même une œuvre grecque, de l'époque la plus avancée et la plus parfaite du développement de l'art, où l'on a conservé, dans une intention hiératique, certaines traditions d'archaïsme dans la pose de la figure et dans l'ajustement des draperies, tombant en plis droits et réguliers. Mais en revanche la tête, quoique gardant une expression grave et sérieuse, qui contraste avec l'idée qu'on se fait le plus généralement du caractère de Vénus Aphrodite, est exquise de grâce et de pureté. En un mot, ce bronze, dont nous donnons également le dessin, est digne d'entrer dans un musée public ou dans le cabinet des amateurs les plus distingués, et, en le voyant aujourd'hui dans les mains d'un négociant, nous ne pouvons nous défendre d'un certain sentiment de tristesse à la pensée qu'il ne restera peut-être pas en France, mais que du jour au lendemain sa vente peut le faire passer dans quelque collection étrangère.

Le même M. Charvet avait envoyé à l'Exposition un autre bronze intéressant, mais d'une moindre valeur. C'est l'ex-voto d'un nommé Eudamidas, fils de Perdiccas, découvert à Soissons et publié, il y a vingt ans, par M. de Longpérier dans la *Revue archéologique*. OEuvre remarquable du temps d'Auguste, évidemment exécutée en Italie et portée plus tard dans la Gaule à titre de curiosité et de pièce de cabinet, cette figurine représente un poitrinaire parvenu au dernier degré de la phthisie et réduit à une maigreur telle, que les bras et le torse, complétement décharnés, laissent voir sous la peau tout le système osseux.

1. Une curieuse coïncidence du hasard a fait que ces deux figures ont également perdu leurs bras.

Digitized by Google

VÉNUS.

Collection de M. Charvet.

Digitized by Google

Cette maigreur, ainsi que l'expression maladive du visage qui est vraiment celui d'un mourant, est rendue avec une vérité effrayante. L'antiquité nous a laissé peu de morceaux d'un réalisme aussi complet, et pourtant cette réalité n'exclut pas la noblesse.

L'ex-voto d'Eudamidas est un monument sans analogues jusqu'à présent connus, et particulièrement précieux pour ce qu'il nous apprend le point où en étaient les études positives d'anatomie chez les artistes du 1er siècle avant l'ère chrétienne. On s'étonne en le voyant de ce que son auteur, qui a su modeler le col, le dos, le bas-ventre et les bras du malade avec un talent anatomique vraiment irréprochable, ait ignoré comment s'attachaient les côtes et n'ait nullement indiqué le sternum. Un petit squelette conservé dans le musée Kircher, à Rome, présente la même singularité ; sept côtes de chaque côté viennent se joindre entre elles, sans sternum ni fausses côtes.

Cet oubli dénote, chez les artistes de l'antiquité, l'absence complète d'études ostéologiques, et le fait est que les représentations antiques de squelettes sont de toute rareté. Cela tient à ce que, bien différents en cela des chrétiens du moyen âge, les anciens avaient horreur de la mort. Si, à une époque comparativement récente, on voit Trimalcion faire apporter à ses convives, au milieu d'un festin, un squelette d'argent, il faut considérer cette action comme le raffinement de débauche d'un homme blasé, qui avait emprunté à la civilisation corrompue des Égyptiens ce moyen d'excitation, et que la peur de cesser de vivre stimulait à abuser de la vie.

L'art grossier de la Grèce primitive était représenté à l'Exposition par un bronze rapporté d'Athènes et appartenant à l'auteur de cet article. C'est une figurine fondue en plein, ou plutôt encore dégagée au ciselet et à la lime dans un lingot, certainement aussi ancienne que l'Apollon de Polycrate de la collection Pourtalès. Elle reproduit l'ancien *Xoanon* de Minerve Promachos, conservé dans l'Acropole d'Athènes, tel qu'il est représenté sur les vases panathénaïques d'ancien style. Produit d'un art encore en germe et d'une extrême rudesse, cette statuette est fort laide, nous en convenons, mais elle offre un sérieux intérêt archéologique, et jusqu'à présent les bronzes helléniques d'aussi ancienne date sont extrêmement rares.

Un délicat à la recherche exclusive du beau, indifférent à la curiosité scientifique, n'aurait pas daigné accorder un seul coup d'œil à la figurine dont nous venons de parler; mais en revanche il eût trouvé une vive jouissance à s'arrêter devant certains bronzes de la collection de M. Oppermann, qui formaient une digne escorte à l'Hercule du même

Digitized by Google

amateur. Tels sont le héros blessé, portant la main gauche à sa tête, œuvre incontestable de l'art grec, la tête de Silène d'une pareille origine, la Victoire assise provenant de l'anse d'un vase de grande dimension, où l'empreinte du style hellénique est également marquée. Tels sont, comme productions des artistes qui se formèrent dans notre pays sous la domination romaine et appliquèrent les préceptes des écoles classiques à la représentation de personnages divins propres à leur religion nationale, les deux beaux Jupiters gaulois, vêtus du *sagum* ou blouse de laine de nos ancêtres et portant le vase à boire à la main, où l'on pouvait observer d'une manière complète par quelles analogies, dues à la conservation du génie spécial des habitants du sol français, l'art gallo-romain, dans ses meilleures œuvres, se relie à l'art que d'autres époques virent renaître dans notre France, à quel degré sa tendance, son esprit, ses qualités et ses défauts sont les mêmes.

La Syrie est un des pays qui, depuis environ quinze ans, ont fourni le plus de bronzes antiques, datant pour la plupart de l'âge des rois Séleucides. Ils viennent en grande majorité des sépultures de la plaine de Tortose, et les deux tiers, pour le moins, sont des images de Vénus, la déesse de l'Olympe hellénique qui correspondait à l'Astarté phénicienne adorée à Sidon et dans l'île de Chypre. Un jour nous essayerons, en grande partie à l'aide de ces bronzes gréco-syriens, d'esquisser ici même l'histoire des représentations d'Aphrodite chez les Grecs, et de montrer la part prépondérante que les conceptions religieuses de l'Asie eurent à la naissance des types de cette déesse, particulièrement du type de la Vénus nue. C'est presque toujours ainsi qu'elle est figurée dans les bronzes de Tortose, mais les artistes ont su varier à l'infini cette représentation par la différence des attributs et des attitudes qu'ils ont donnés à la déesse de l'amour et de la volupté. Aussi, loin de se répéter avec monotonie, les statuettes de Vénus trouvées en Syrie offrent-elles toujours quelque particularité nouvelle qui leur donne du piquant et de l'intérêt. On en trouverait difficilement un échantillon supérieur à celui qu'avait exposé M. His de La Salle. La fille des flots y est représentée sortant du bain et s'essuyant le pied gauche par un mouvement d'une grâce parfaite.

Parmi les beaux bronzes de la même collection il faut citer l'Hercule buveur, de travail grec, vêtu de la peau du lion de Némée, tenant le canthare et la massue, l'hermès carré surmonté de la tête de Priape et le buste de Silène, œuvres également helléniques. Plus importante encore est la Cérès debout, tenant la corne d'abondance et les épis dans sa main, qui conserve en grande partie sa dorure; le travail en est pu-

Digitized by Google

rement grec et d'excellente époque. Nous n'avons pas été surpris de lire dans le catalogue que l'image de la Fortune debout, avec l'égide de Minerve et la corne d'abondance, qui appartient également à M. His de La Salle, provenait de Syrie; elle a complétement, en effet, le style et la patine verte des bronzes que l'on exhume auprès de Tortose. Toutes les figurines envoyées à l'Exposition par cet amateur, mériteraient, du reste, d'être mentionnées l'une après l'autre. Mais nous sommes contraint de nous restreindre, et nous nous bornerons à rappeler encore au souvenir de ceux qui ont visité le Palais de l'Industrie une Minerve de style grec qui a dû certainement frapper leur attention, le curieux Faune combattant, armé du javelot, l'acteur jouant un rôle de pâtre, vêtu d'une peau de mouton, enfin un bronze romain d'une grande finesse, aux yeux incrustés en argent, représentant Mercure, dieu dont les images de métal sont indéfiniment multipliées sur le sol de la Gaule.

Parmi les envois de M. Le Carpentier on remarquait surtout le Ganymède qui a d'abord fait partie de la collection Ruxiel. Le jeune Phrygien aimé de Jupiter y est représenté, dans son rôle d'échanson des dieux, tenant de la main droite une coupe et de la gauche le vase qui renferme le nectar. Il porte un collier auquel est suspendue une bulle en or; les yeux sont incrustés en argent. Les anciens ajoutaient ainsi souvent des ornements d'or à leurs statuettes de bronze; mais d'ordinaire ces ornements, d'une extrême ténuité, se sont perdus avec le temps, et leur conservation est une circonstance très-rare, qui ajoute un grand prix aux figurines auxquelles nous les voyons encore attachés.

Un beau Mercure, un Hercule remarquable, un Mars, figure rare de la haute époque, un Camille d'une grande finesse, un semeur qu'avec un peu de bonne volonté l'on pourrait appeler Triptolème, — en vertu de l'axiome du baron de Feneste, qu' « il n'en coûte rien pour appeler les choses par noms honorables, » — formaient le contingent de M. Gatteaux dans les vitrines de l'Exposition rétrospective. Outre les deux statuettes sur lesquelles nous nous sommes arrêté plus haut, M. Charvet avait encore un bel Apollon assis, de travail incontestablement grec, et une délicieuse petite figurine d'enfant nu, assis et battant des mains.

MM. Rollin et Feuardent avaient à l'Exposition une belle Junon et un Amour, de travail romain, sortant d'un groupe de feuillages, d'une composition élégante et ingénieuse. Mais la pièce la plus importante de leur envoi était une boîte de miroir provenant de l'Italie méridionale, où l'on voit à l'extérieur Bacchus conduit par Hyménée et précédé d'une Ménade jouant de la lyre, allant au-devant d'Ariadne.

Nous n'avons jusqu'à présent parlé que des bronzes grecs et romains.

Digitized by Google

L'Exposition rétrospective offrait également aux regards quelques remarquables spécimens de bronzes étrusques, appartenant à MM. His de La Salle et Oppermann.

On sait que les Étrusques avaient, dans l'antiquité, une grande renommée pour la fabrication des bronzes, qu'ils exportaient, comme leurs bijoux, jusque dans la Grèce elle-même. Les échantillons nombreux de leur habileté dans ce genre, qui sont parvenus jusqu'à nous, justifient une semblable réputation. Les bronzes étrusques sont généralement supérieurs aux bronzes de travail grec en ce qui est des procédés matériels de l'exécution et surtout de la perfection de la fonte. Lorsqu'on les examine de près ils laissent voir moins de réparations et surtout moins de ces pièces en queue d'aronde encastrées pour masquer des soufflures du métal, qu'on retrouve toujours dans les bronzes de travail purement hellénique. La ciselure y est aussi d'une extrême finesse.

Les amateurs confondent très-souvent les bronzes grecs d'époque archaïque et les bronzes étrusques. Il y a, en effet, une grande parenté entre les deux arts, et l'influence grecque, greffée sur un premier fond d'influence directement asiatique, lydienne ou phénicienne, eut une part décisive et prépondérante dans le développement plastique des anciens Toscans. Mais, malgré ce qu'elles ont de commun avec les œuvres grecques archaïques, les œuvres étrusques, même les plus exclusivement inspirées par l'influence grecque, ont un caractère propre et une physionomie particulière, sur laquelle, avec un peu d'expérience des monuments, on ne saurait se méprendre. Nulle part peut-être les affinités qui, par suite de la conservation du génie national et malgré la rupture de toute tradition directe, s'observent incontestables entre les tendances et les instincts de l'art antique et de l'art moderne d'un même pays, ne sont plus manifestes qu'en Étrurie. Les productions des artistes étrusques offrent une étroite parenté avec celles des primitifs Florentins du moyen âge. C'est la même élégance grêle et quelque peu étrange, le même sentiment à la fois sombre et voluptueux. Les types reproduits ne semblent pas avoir changé avec les siècles.

Parmi les bronzes exposés au Palais de l'Industrie, nous avons choisi, pour donner à nos lecteurs un spécimen bien caractérisé du style étrusque, une statuette très-fine de Vénus entièrement vêtue, appartenant à M. Oppermann. C'est celle qu'on voit gravée au commencement de cet article. La parenté que nous signalons entre les œuvres que le sol de l'Étrurie vit naître dans l'antiquité et dans le moyen âge y est clairement marquée, et cette statuette rappelle à notre souvenir par bien des analogies la Vénus de Sandro Botticelli, entrée au Louvre par

Digitized by Google

l'acquisition de la galerie Campana, belle et précieuse peinture dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné la gravure il y a quelques années.

Mais nous ne saurions aucunement ranger parmi les bronzes étrusques, — comme l'a fait à tort le catalogue, — le vase exposé par M. Charvet et découvert aux Roches de Condrieux, non loin de Vienne, avec les deux belles têtes de mulet, provenant d'un siége de bronze, qui font l'ornement du cabinet de M. Thiers, et avec un plat d'argent, envoyé également à l'Exposition par M. Charvet, que l'on prendrait au premier aspect, malgré son incontestable antiquité, pour une pièce d'orfévrerie du temps de Louis XIV. Ce vase rentre dans la catégorie des représentations de Pygmées, auxquelles notre collaborateur et ami M. Champfleury a consacré ici même des pages si pleines de verve. On y voit sur la panse les nains grotesques des bords du Nil, célébrant un sacrifice bachique; sur le col, ils combattent des crocodiles. Sans doute l'anse, d'une déplorable lourdeur et rattachée avec une maladresse extrême, n'appartient pas au monument premier, auquel elle est postérieure de plus de 200 ans; c'est une mauvaise restauration de décadence, que l'on ne saurait faire remonter avant la fin du IIIe siècle de notre ère. Mais le vase lui-même est romain, purement romain, seulement de la bonne époque et des premiers temps de l'empire, du temps où les décorateurs de Pompéi peignaient tant de sujets de Pygmées dans les maisons de cette ville.

Bijoux. — M. Charvet, M. Le Carpentier et M. Arondel avaient à l'exposition quelques bijoux antiques d'un beau travail, mais qui ne prêtent guère à des remarques spéciales. L'écrin complet d'une petite bourgeoise provinciale de l'âge des empereurs gaulois, assez pauvre pour qu'une portion de ses bijoux ne fût qu'en argent, découvert au Saut-du-Rhône il y a quelques années, et possédé maintenant par M. Ponton d'Amécourt, quoique ne renfermant aucune pièce isolément bien importante, formait un ensemble curieux qui rappelait — *longo sed intervallo* — l'autre écrin complet de joyaux, infiniment supérieur par la richesse et par le travail des objets, dont s'enorgueillit le Musée de Lyon et qui a été trouvé sur la pente de la colline de Fourvières.

On nous pardonnera de revenir, à propos des bijoux, sur un sujet qu'a déjà traité M. Darcel en parlant de l'Exposition rétrospective, et qui tient plus au moyen âge qu'à l'antiquité. Nous voulons parler du problème qui a si justement préoccupé M. J. Labarte, au sujet de la provenance de certains bijoux ornés de verres pourpres imitant le grenat, qui datent du IVe au VIIe siècle environ. Ces bijoux, on le sait,

Digitized by Google

se distinguent en deux catégories bien distinctes; sur les uns, les verroteries sont serties en relief et combinées avec des filigranes; le métal des autres est lisse et enchâsse les verres.

M. Darcel a trouvé dans l'exposition de M. Charvet des arguments nouveaux et décisifs pour rapporter les premiers à la fabrication byzantine; les seconds sont les œuvres de l'industrie propre des peuples barbares qui couvrirent la surface du monde romain. Mais la distinction doit être poussée encore plus loin. Les bijoux de la seconde catégorie, bien que fabriqués d'après le même procédé et offrant entre eux une étroite parenté, laissent apercevoir des différences qui dénotent le travail et le génie de peuples divers. Les magnifiques joyaux découverts à Pouan, et publiés comme ceux de Théodoric par M. Peigné-Delacour, — joyaux à l'ensemble desquels appartenait, sans aucun doute, une petite fibule acquise un peu plus tard au même lieu par M. Charvet et envoyée par lui à l'exposition, — n'ont pas la même provenance et les mêmes auteurs que les bijoux qu'on exhume dans les sépultures anglo-saxonnes, que les œuvres d'orfévrerie proprement mérovingienne comme les pièces provenant du tombeau de Childéric, ni enfin que les objets auxquels on doit attribuer une origine burgonde, comme les bijoux trouvés par M. Baudot dans le cimetière de Charnay, ou le calice d'or de Gourdon, conservé au Cabinet des médailles. Il importe d'établir encore de nouvelles distinctions.

Prise à ce point de vue, la question vient d'être véritablement renouvelée et enrichie de documents d'une importante capitale, dont on n'avait point encore fait usage, par la communication toute récente d'un érudit valaque, M. Alexandre Odobesco, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, sur le trésor découvert en 1837 à Piétrossa dans la Valachie, et conservé au musée de Bucharest. Ce trésor, d'une richesse et d'un intérêt exceptionnels, se compose de vases d'or et de grands joyaux incrustés de verroteries pourpres. L'origine, et c'est là ce qui fait son importance supérieure, n'en saurait être douteuse, car un des objets qui le composent porte une dédicace à Odin en langue gothique, tracée avec les runes dont les soldats d'Alaric faisaient usage avant l'adoption de l'alphabet d'Ulfilas, introduit chez eux avec le christianisme. Ce sont donc des monuments du séjour des Goths sur les bords du Danube. En 1861 nous avions vu nous-même à Bucharest les objets du trésor de Piétrossa, et nous avions été frappé de l'identité de travail qui existe entre eux et les joyaux trouvés à Pouan, identité telle, qu'il faut nécessairement rapporter les uns et les autres à la même origine. Elle est encore plus complétement établie dans la dissertation de M. Odobesco.

Digitized by Google

Si donc les bijoux découverts à Piétrossa sont de fabrication gothique, comme on n'en saurait douter, ceux de Pouan le sont également. Ce ne sont certainement pas ceux de Théodoric, puisque l'anneau qui faisait partie de cette découverte porte écrit tout au long le nom du chef barbare auquel ils appartenaient : HEVA. Mais cet Héva, complétement inconnu d'ailleurs, doit maintenant être considéré comme un Goth. Dès lors, M. Peigné-Delacour a eu du moins raison de rattacher sa sépulture à la grande bataille des Champs Catalauniques; car ce fut la seule occasion où les guerriers de race gothique vinrent combattre sur le sol de la Gaule septentrionale.

Camées et intailles. — Cette section ne comptait que peu de pièces à l'Exposition, et toutes d'importance secondaire. Signalons-y cependant le buste de haut-relief en chalcédoine saphirine, représentant Annius Verus, fils cadet de Marc-Aurèle et de Faustine, mort à l'âge de sept ans. Ce précieux camée appartient à M. Charvet. Le jeune prince est en Bacchus enfant, couronné de lierre et les épaules couvertes de raisins, comme sur certaines médailles. Un buste exactement semblable et de la même matière, mais d'un travail très-supérieur, existe au Cabinet des médailles, où il est venu du Trésor de Saint-Denis. Il porte une inscription dont l'antiquité ne saurait être mise en doute :

VERINVS CONSVLIS PROBAT TEMPORA.

« Le petit Verus indique la date du consulat. » Cette inscription explique l'origine des bustes en camée du fils de Marc-Aurèle, tels que celui de la Bibliothèque impériale et celui de M. Charvet. Ils décoraient évidemment des diptyques consulaires, sans doute ceux qu'envoyèrent à leur entrée en charge les consuls de l'an 919 de Rome (166 de Jésus-Christ) où, sur la demande de Lucius Verus qui revenait d'Orient, Annius Verus fut déclaré César avec son frère Commode.

Ivoires. — Les ivoires du Bas-Empire sont fort multipliés. Ceux, au contraire, que l'on peut véritablement appeler antiques, sont d'une extrême rareté. Dans ce genre, je ne connais pas de pièce plus extraordinaire que la plaque mince exposée par M. Davillier, où l'on voit, sculptés avec un très-faible relief, des génies enfantins dansant et jouant de divers instruments. La destination primitive de ce fragment, dont les sculptures se reproduisent sur les deux faces, est assez difficile à déterminer; nous ne pouvons l'expliquer que comme provenant d'un peigne.

Digitized by Google

Mais, en tout cas, la grâce des compositions, l'élégance du dessin des figures et la finesse du travail en font un morceau d'un prix exceptionnel, dont il faut reporter la date au Ier siècle.

C'est également un ivoire de haute époque et d'un très-beau travail, quoique moins fin et surtout moins important par son sujet, que le fragment de frise provenant d'un coffret, qui appartient à M. Germeau, et représentant un griffon, les deux pattes posées sur un canthare.

Terres cuites. — Le catalogue jusqu'à présent imprimé ne mentionne qu'un petit nombre de terres cuites antiques, appartenant presque toutes à l'auteur de cet article et recueillies par lui-même dans diverses localités de la Grèce et de la Sicile. Cette petite série devait presque tout son intérêt à la certitude des provenances des pièces qui la composaient, car elle pouvait ainsi fournir quelques documents précis sur un sujet dont on ne s'est point encore occupé, faute d'informations, la distinction des diverses fabriques de terres cuites grecques. Deux jolies statuettes de femmes, de travail athénien, dont l'une a fait partie de la collection Pourtalès, étaient exposées par M. Galichon et M. Arondel, et parmi les objets appartenant à M. de Nolivos on remarquait deux groupes d'applique d'un très-beau mouvement, représentant des scènes du combat des Athéniens contre les Amazones, auxquels nous croyons devoir assigner la Crimée comme patrie d'origine, car nous y reconnaissons le faire des artistes grecs qui s'en allaient travailler à la cour des rois à demi-barbares du Bosphore Cimmérien et avaient fondé une véritable école dans la ville hellénique de Panticapée (aujourd'hui Kertch).

Mais tout cela n'était rien à côté des admirables terres cuites, pour la plupart venant de la Grande-Grèce, que renfermait la vitrine de la collection de Janzé.

Parmi les galeries particulières d'antiquités que Paris comptait de notre temps, une des plus importantes, sans contredit, était celle de M. le vicomte de Janzé. Elle consistait principalement en bronzes, terres cuites et rhytons. La série des terres cuites, dans son intégrité, a été reproduite il y a une dizaine d'années en lithophotographie par le procédé Lepoitevin dans une publication fort luxueuse, dont le texte, malheureusement trop succinct, est dû à notre savant ami et collaborateur M. le baron de Witte. Donnant un noble exemple de générosité, auquel nous voudrions voir, pour l'honneur de notre pays, plus d'un imitateur, M. le vicomte de Janzé a légué par son testament au Cabinet des médailles, — dont ces objets forment aujourd'hui un des plus précieux ornements, — la suite complète de ses bronzes antiques avec un certain

Digitized by Google

nombre de terres cuites et de rhytons, au choix des conservateurs de la collection nationale. Comme de juste, ceux-ci, encouragés par Mme la vicomtesse de Janzé, qui interprétait dans le sens le plus large et le plus noble les dernières volontés de son mari, ont choisi, dans les séries où ils avaient ainsi droit de prélèvement, la fleur du cabinet, les pièces les plus précieuses pour l'art et pour l'archéologie. Et cependant la collection rassemblée par M. de Janzé était si riche, si importante, que même après ce prélèvement fait pour l'État, ce qui en est resté entre les mains de la famille de son regrettable possesseur, et avait été envoyé par elle à l'Exposition rétrospective, forme encore une suite du premier ordre, qu'envieraient bien des amateurs et même bien des collections publiques.

J'ai déjà ici même, à propos de la galerie Pourtalès, expliqué l'attrait tout spécial que, pour ma part, je trouve dans les terres cuites, et je crois que ma manière de voir est partagée de tous les véritables amateurs. Ces délicates figurines, où l'on sent encore la trace de l'ébauchoir qui les modela dans l'argile, ont un cachet de liberté, de spontanéité, de vie qui nous transporte, bien plus que des œuvres plus achevées, au milieu de la société qui les a vues éclore. Il semble que le premier jet de la pensée de l'artiste s'y soit conservé avec tout son accent et toute sa virginité, et que l'on entre en communication avec lui plus directement qu'à la vue d'un marbre ou d'un bronze.

Il faudrait faire un catalogue complet de la série des terres cuites exposées par Mme de Janzé, si l'on voulait énumérer toutes les pièces remarquables qu'elle renferme, car le choix de cette collection a été fait avec tant d'intelligence et un goût si fin, qu'il n'est pas un des morceaux qui la composent qui n'offre un réel intérêt pour l'art ou pour l'érudition. Contraint à nous restreindre et à passer sous silence la plupart des richesses que l'on y admirait, nous avons dû nous borner à en choisir un spécimen pour le placer sous les yeux de nos lecteurs. C'est une admirable figurine de Vénus, provenant d'une sépulture grecque de l'Italie méridionale. Aphrodite y est figurée en déesse des tombeaux, présidant à la vie nouvelle qui prend sa source dans la mort, en Vénus-Proserpine ou *Libitina,* comme l'appelaient les Romains, d'après une conception capitale dans l'esprit des cultes antiques, qui a fait le sujet d'un des plus beaux mémoires de M. Gerhardt. Elle s'appuyait sur le cippe funéraire, aujourd'hui disparu, par un mouvement d'une liberté et d'une grâce exquises. Un diadème de reine orne sa tête. Un simple manteau, négligemment jeté sur une de ses épaules et retenu entre les jambes croisées, laisse à découvert les formes élégantes de son beau corps, qu'elle étale

Digitized by Google

VÉNUS-PROSERPINE.

Collection de Mme la vicomtesse de Janzé.

Digitized by Google

aux regards avec l'assurance de sa splendeur divine. Toute la pureté, toute l'élégance et toute la vie du style grec de la grande époque sont empreintes dans cette belle statuette, où respire aussi le sentiment du plus haut idéal. Ce n'est pas la Vénus romaine, la Vénus purement matérielle, déesse de la volupté physique et des courtisanes, c'est bien la Vénus céleste des Hellènes, la déesse de la beauté suprême et de la vie universelle du monde.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La fin au prochain numéro.)

Digitized by Google

TESTAMENT DE FRANÇOIS ZUCHATO

LE MOSAÏSTE [1]

1572, 1er octobre, à Venise.

u nom du Dieu éternel. Ainsi soit-il. L'an de l'Incarnation de Notre-Seigneur Jésus-Christ 1572, indiction première, le mercredi premier octobre, à Rialto.

Moi, François Zuchato al Musayco, fils de feu messire Sébastien, considérant les périls que court notre fragile existence, me trouvant, par la grâce divine, sain d'esprit, de mémoire et d'intelligence, bien que retenu en ce moment au lit par la maladie, j'ai résolu, pendant que je jouis de toute ma raison, de disposer de mes biens et d'en régler le partage. En conséquence, j'ai fait venir auprès de moi, ici dans ma maison du quartier de San-Provolo, Balthasar Fiume, notaire de Venise, que j'ai prié, conjointement avec les témoins soussignés, de rédiger le présent testament, où j'exprime mes dernières volontés, de le compléter et de valider après ma mort, selon les usages de Venise.

En premier lieu, je recommande mon âme à Dieu, mon Seigneur, à la bienheureuse Vierge Marie et à toute la cour céleste.

En outre, je casse et j'annule tout autre testament fait antérieurement par moi. Je déclare que tout ce que je dois avoir de mon frère Valério, je le lui laisse en signe d'affection, et je veux que nul ne puisse l'inquiéter.

De plus, quand il aura plu à Dieu de séparer mon âme de mon corps et de la rappeler à lui, je veux être enseveli à Saint-Zacharie, sous le por-

1. L'original est en vénitien.

Digitized by Google

tique des religieuses, où est déjà enterrée ma première femme; mon corps devra être revêtu de l'habit des capucins, et entouré seulement de huit cierges de quatre livres chacun, et des prêtres des deux hôpitaux.

Je me trouve avoir en ma possession, dans la rue de Saint-Georges, au quartier de Noal, divers objets mobiliers pour l'usage de ma maison. Je déclare qu'ils sont ma propriété particulière. Les bâtiments appartiennent indivis à mondit frère et à moi. Quant à tout le reste de mes biens, meubles et immeubles, présents et futurs, caducs, incertains, non désignés, me revenant ou pouvant me revenir d'une manière quelconque, je les lègue à Chiareta, mon épouse, qui sera mon unique héritière, mon exécutrice testamentaire, la propriétaire et la maîtresse absolue de toute ma succession, sans que nul la puisse inquiéter.

En outre, je veux que madite épouse mette à exécution la promesse que j'ai faite au sujet des deux ducats qui se trouvent entre ses mains, et que je la prie de donner à qui elle sait.

Interrogé par le notaire au sujet des legs pieux, comme le veut la loi, j'ai répondu que je n'avais point d'autres dispositions à faire.

Moi, Joseph, fils de feu messire François, joaillier à l'enseigne de la Fortune, à Saint-Marc, sous les portiques vieux [1], j'ai souscrit comme témoin juré et requis, et je déclare connaître ledit testateur.

Moi, Jean-Baptiste, épicier, fils de feu messire Bartolo, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

(*Au dos est écrit en latin :*)

Testament du seigneur François Zuchato al Musayco, fils de feu Sébastien, fait à sa demande le mercredi premier octobre 1572, indiction première.

Publié le lundi six octobre 1572.

1. Les *Procuratie Vecchie.*

DE MAS LATRIE.

Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

JANVIER 1866

Il me reproche de n'avoir pas encore parlé d'un des meilleurs livres publiés à la fin de la dernière année, le *Velazquez* de M. Stirling [1]. Ce n'est pas un livre de jour de l'an, il ne se présente pas à nous couvert d'or et de gaufrures et farci d'images. Tel qu'il est, sous le simple appareil que lui a fait le brochage, ce volume mérite de prendre place dans les meilleures bibliothèques, à côté des études monographiques les mieux réussies.

Certes, Velazquez n'était pas tout à fait un inconnu pour nous. M. Charles Blanc, dans l'*Histoire des peintres*, a raconté sa vie d'après les historiens espagnols, et, dans la *Gazette*, il a décrit ses œuvres du Musée de Madrid avec cette verve d'admiration que tempère toujours la justesse du goût français. M. Bürger, dans ses *Trésors d'art en Angleterre* [2], dont il vient de donner une troisième édition, a consacré au grand peintre espagnol un chapitre enthousiaste. Et cependant le livre de M. Stirling semble nous parler d'un homme nouveau. C'est que l'honorable membre de la Chambre des communes a étudié son héros avec le même soin, le même scrupule d'attention, la même ténacité de recherches que l'on apporte au dépouillement d'une affaire. Préoccupé de l'homme tout autant que du peintre, ce n'est pas seulement sa vie qu'il nous raconte, ses œuvres qu'il décrit et qu'il juge, c'est son histoire qu'il expose avec clarté, ordre et logique. Or, comme il arrive pour la plupart des grands hommes, cette histoire se trouve être un peu celle de son siècle. M. Stirling ne s'y est pas trompé : sous la trame biographique on voit se dessiner, en traits généraux nettement accusés, la marche de l'art espagnol, le tableau de la cour de Philippe IV, les principaux événements d'une époque féconde. Ainsi, le premier chapitre est certainement ce qui s'est écrit de plus complet, et, sauf quelques réserves, de plus juste sur l'art chrétien, tel que le pratiquait encore l'Espagne du XVIe siècle. Après cette introduction savante on comprend mieux l'importance de Velazquez, appelé à caractériser un fait capital de

1. *Velazquez et ses œuvres*, par William Stirling, traduit de l'anglais par G. Brunet, avec des notes et un catalogue des tableaux de Velazquez par W. Bürger. — Paris, Renouard, 1865. — 1 vol. in-8.

2. *Trésors d'art en Angleterre*, par W. Bürger. Troisième édition, Paris, Renouard, 1865. — 1 vol. in-18. En parcourant ce volume où la concision rapide du style en a fait entrer au moins deux, on comprend le succès qui l'a accueilli tout d'abord et qui nécessite aujourd'hui une réédition, huit ans après l'exposition qu'il raconte. Puissent les trésors d'art que la France nous montrera en 1867 laisser un souvenir aussi durable!

Digitized by Google

l'histoire de l'art espagnol, la protection royale substituée à la protection de l'Église.

En effet, ce Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, qui naquit le 15 ou 16 juin 1599, à la veille du XVIIe siècle, fut avant tout un peintre de cour. Il eut pour premier Mécène, à vingt-quatre ans, un huissier du cabinet du roi. Génie imitatif, il avait peint jusqu'alors ce qui s'était rencontré sous ses yeux, des fruits, des pots, des oignons, un cardon, un porteur d'eau. Le jour où Philippe IV posa devant lui, il sut peindre Philippe IV avec la même puissance de vérité. Marié de bonne heure à la fille d'un peintre, il comprit ce que l'art doit au ménage, et, sans se préoccuper de trop hautes visées, il se borna à reproduire les modèles qui s'agitaient autour de son chevalet. Il se laissa faire huissier, chambellan, maréchal des logis de la cour, intendant des plaisirs de Sa Majesté, ministre des beaux-arts. Au milieu de ces fonctions multiples, la subjectivité de l'artiste apprit à sommeiller. Pour Molière la charge de valet de chambre du roi était presque une sinécure. Mais la clef de chambellan que portait Velazquez a pesé sur son génie d'un terrible poids. Elle l'enchaîna à perpétuité devant les mêmes modèles : son roi d'abord, le plus ennuyé et le plus ennuyeux des rois; puis des infants, des infantes, leurs nains, leurs chiens, leurs courtisans, tout un monde de mannequins, dont la beauté objective n'était pas faite pour réveiller un génie pris lui-même dans les mornes rouages de l'étiquette. Aussi, quand parfois il s'échappe, c'est pour se plonger résolûment au sein de la réalité la plus vulgaire. La crasse du peuple le délecte, tant il est saturé d'eau de senteur! Il meurt en 1660, des fatigues que lui a laissées, comme maréchal des logis, l'entrevue de la Bidassoa, compliquées d'une fièvre d'antichambre.

Une rare puissance de tempérament permit à Velazquez de jeter à pleines mains sur tout ce qu'il touchait la vie, la couleur, la lumière. Il anime les cadavres, il ressuscite les momies royales sous leurs bandelettes sacrées, il prend les morts de la mythologie, Mars, Bacchus, Mercure, Vulcain, et les voilà qui vivent d'une vie analogue à celle des dieux d'*Orphée aux enfers* et de la *Belle Hélène;* il paye à la religion le tribut que lui doit tout fidèle Espagnol; il reproduit la physionomie paysagère de la nature; mais surtout il crée une prodigieuse galerie de portraits, qui, rapprochés les uns des autres, formeraient le plus étrange congrès de revenants. Jamais peintre, une fois le métier acquis, et bien acquis, ne donna moins à l'éducation. Jamais artiste ne laissa son cœur plus tranquille : ni la passion, ni le sourire; digne serviteur d'un roi qui ne permit jamais aux traits de son visage de se déranger d'une ligne. Un jour, Velazquez rencontra Rubens. Ce qu'ils se dirent, nul ne le sait. Si l'on avait pu écouter aux portes! Le Flamand poussa l'Espagnol vers l'Italie. Velazquez y alla deux fois, et en revint en disant : « Rafael non mi piace niente. Titian è quel che porta la bandiera! » Raphaël ne me plaît nullement; Titien est le porte-drapeau de l'art. — Il avait peint à Rome ce surprenant portrait de pape que l'on voit à la galerie Doria, et qui n'empêche pas d'admirer le *Bartolo et Baldo* attribué à Raphaël. Un fait curieux, c'est que, dans un de ces voyages, Velazquez prit son gîte à la villa Médicis, la future Académie des prix de Rome.

J'en ai dit assez, non pas pour juger Velazquez, telle ne saurait être ma prétention, mais pour montrer combien le livre de M. Stirling est digne de nous attacher, puisqu'il fait revivre à nos yeux et le grand peintre de Philippe IV, et les milieux où s'écoula son existence, et les œuvres enfantées par son génie. Peut-être ces diverses parties se trouvent-elles un peu séparées, au lieu de se fondre dans l'ensemble. Chaque figure historique esquissée par l'historien a l'air de se cantonner en son petit coin, et, tandis

Digitized by Google

qu'on la regarde, on perd de vue le personnage principal. Comme tous les auteurs de monographies, M. Stirling appuie avec complaisance sur les moindres détails relatifs à son héros. *Felix culpa,* heureux défaut, heureuse abondance ; tant d'autres se contentent de l'à peu près ! Ici les notes de M. Bürger achèvent de combler le sujet. Les lecteurs du *Velazquez* ne peuvent se plaindre qu'on ne leur ait pas fait bonne mesure.

La même librairie a publié en même temps un traité de M. J. D. Régnier, que je dois me borner à citer; car, pour en parler avec quelque développement [1], il faudrait descendre dans un détail technique presque infini. M. Régnier, pénétré d'une vive admiration pour les œuvres des anciens maîtres, et persuadé que leur éclat, leur harmonie, si bien respectés par le temps, tiennent à la perfection des moyens employés, a voulu comprendre le comment et le pourquoi de ces œuvres. Il a analysé avec la patience d'un chimiste cette mince couche de pâte qui, sous le pinceau d'un Corrége, d'un Raphaël, d'un Giorgione, d'un Titien, d'un Véronèse, devient le miroir de la beauté, la page confidente des pensées les plus hautes et des plus doux sentiments : il a fait l'anatomie de la couleur, il a disséqué la lumière. Laissant à d'autres l'étude du génie des maîtres, il étudie l'expression matérielle de leur génie, et de cette étude il tire des principes féconds, des règles sûres, des procédés utiles. Ce traité s'adresse surtout aux peintres. Ils y trouveront de précieux renseignements, ils y surprendront les secrets de la palette et de la brosse. Or, si de tels secrets ne suffisent pas pour faire un maître, ils peuvent rectifier de mauvaises habitudes et frayer la voie à une bonne exécution.

La preuve n'est pas loin. Allez au boulevard des Italiens, vous y verrez ce que produisent la connaissance et l'application des procédés des maîtres. L'exposition ouverte par M. Gonaz, sous ce titre : *Le Brésil ou la nature des Tropiques,* semble devoir intéresser surtout les naturalistes. Que nous font les bromélias, la sapotille, le tatou-méri, le dindé, le jack et l'abacaxis? Fleurs ou fruits, peu nous importe que la nature les ait jetés dans tel moule ou peints de telles couleurs. Mais lorsqu'un artiste, empruntant à la nature ces modèles exotiques, les interprète avec un sentiment qui lui est propre, l'œuvre d'art apparaît et l'exécution absout le modèle. L'exécution de M. Gonaz est celle d'un homme nourri aux meilleures traditions de la peinture ancienne. Je ne sais si la peinture moderne, avec ses procédés nouveaux, je ne sais si le pinceau hardi de M. Philippe Rousseau, de M. Monginot, etc., n'arriveraient pas à m'intéresser aux mêmes sujets dans une mesure égale. Ils trouveraient peut-être des effets que M. Gonaz n'a point soupçonnés. A coup sûr M. Gonaz m'intéresse, il m'attache et me retient devant ses riches études, où la touche la plus savante des Flamands et des Hollandais s'allie à un sentiment de la réalité tout espagnol. Son grand tableau qui réunit les fruits les plus importants des régions tropicales fait penser à la fois à Velazquez et à David de Heem, tant il est nourri de vérité locale, tant l'effet coloré est largement conçu, tant l'exécution, par des finesses habilement ménagées, atteint un résultat harmonieux et brillant ! Tout près se trouve un portrait de tortue d'une puissance de ton qu'Eugène Delacroix eût applaudie. Ah ! si nous étions un peuple artiste ! Si, pour embellir nos édifices publics, nous savions ne pas nous adresser à des décorateurs de pacotille, quelle place d'honneur on ferait aux études de M. Gonaz dans les galeries de botanique du Muséum ! A côté des herbiers desséchés, à côté des bocaux asphyxiants,

1. *De la lumière et de la couleur chez les grands maîtres anciens,* démontré et développé par J. D. Régnier. Paris, Renouard, 1865.

Digitized by Google

l'art nous montrerait, toujours vivants par sa magie, ces fruits et ces fleurs que la science ne conserve qu'en leur enlevant le charme de la forme et de la couleur!

L'exposition de M. Gonaz, réunie à celle de M. Hildebrandt, complète le *Tour du monde*. On a tout dit sur les aquarelles de l'artiste prussien. Naguère encore M. Théophile Gautier les couvrait des perles et des diamants de son style. J'aurais mauvaise grâce à me présenter maintenant pour servir de guide aux touristes attardés. Ceux qui n'ont pas fait le voyage avec le *Moniteur* ont manqué le coche. Mais à ceux qui l'ont fait je puis parler de la surprise que leur réserve M. Gœhde, l'intelligent organisateur de cette exposition [1]. En même temps qu'il ajoutait au *Tour du monde* du boulevard des Italiens et au *Brésil* de M. Gonaz divers tableaux de M. Lehmann, de M. Pérignon, de M. Becker, de M. Brandon, de M. Valerio, l'idée lui est venue de transporter derrière les verres de l'*Aléthescope* quelques-unes des aquarelles de M. Hildebrandt, et c'est merveille de voir ce que ces images déjà si fidèles de la nature y gagnent en vérité, en force, en éclat. Les rues de Hong-kong et de Péking, les théâtres de Macao, le golfe de Nagasaki, éclairés par la lumière artificielle, prennent une valeur surprenante, on y sent un soleil de feu, on y voit fourmiller la populace. Le grossissement n'a d'autre effet que d'agrandir le cadre, de creuser la perspective, et de donner à l'ensemble la solidité et la vigueur d'un décor de théâtre. Or le grossissement seul constitue une terrible épreuve. Pour que les aquarelles de M. Hildebrandt y résistent, il faut que le dessin y soit d'une justesse irréprochable, il faut que le ton ait, dans sa transparence, une force singulière, il faut que l'exécution de cette peinture à l'eau soit nourrie comme celle d'une peinture à l'huile. L'Aléthescope justifie tous les éloges décernés à ces œuvres hors ligne et devient pour M. Hildebrandt l'occasion d'un nouveau triomphe.

1. Depuis que les salles de M. Martinet sont devenues un théâtre, l'exposition de M. Goehde s'est transportée au boulevard des Italiens, n° 27. Quant à l'Aléthescope, qui a déménagé aussi, c'est au boulevard de Sébastopol, n° 131, qu'il continue son tour du monde avec les belles photographies de M. Ponti : après Rome, Venise; après Venise, la France, l'Espagne, etc.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

DEBUCOURT

I.

Le Palais-Royal, la *capitale de Paris;* le Palais-Royal, le « Salon des nations », le rendez-vous de l'Allemand, de l'Espagnol, de l'Anglais, du Portugais, du Suédois; le Palais-Royal, « un diminutif du charmant tourbillon que Fontenelle apercevait dans la planète de Vénus; » le Palais-Royal que l'on devait visiter au moins une fois par jour, sous peine de heurter la mode et le bon ton; le Palais-Royal où le fameux médecin Dumoulin envoyait ses

Digitized by Google

malades, par ordonnance, tous les matins, jusqu'à parfaite guérison; le Palais-Royal des cafés, du café du Caveau, du café de Chartres, du café Italien, du café mécanique, du café de Foy, du café de Valois; le Palais-Royal des hôtels, des billards, des restaurateurs, de la Taverne anglaise et de la Grotte flamande, du couvert espagnol et du salon chinois de Beauvilliers; le Palais-Royal, cet « abrégé de l'univers pour les nouveautés; » le Palais-Royal des brochures et des *Étrennes mignonnes*, des colifichets et des bijoux, des estampes et des tableaux, de Lenoir, d'Hamond, de Poixmenu, des fantoccini et de la collection d'Adanson, des horlogers, des fleuristes, des faiseurs de portraits en silhouette; le Palais-Royal des ombres chinoises de Séraphin et du cabinet de figures de Curtius; le Palais-Royal des comédiens de Beaujolais et des Variétés amusantes; le Palais-Royal des entre-sols à sept louis par mois, et des *trous de colombier*; le Palais-Royal du marchand de marrons de Monseigneur le duc d'Orléans et de la bouquetière de Madame la duchesse d'Orléans; le Palais-Royal de l'arbre de Cracovie, arbre de Dodone bourdonnant des nouvelles du monde, dont l'écrivain public du Palais-Royal, M. de Longueville, faisait son *Hamadryade*; le Palais-Royal où le vieux suisse Fribourg poursuivait les polissons jouant à la cligne-musette, et chassait parfois à coups de fouet « les ambulantes à la brune; » ce Palais-Royal là, le Palais-Royal du XVIIIe siècle, — où le retrouver?

Dans deux planches du peintre-graveur Debucourt.

La première de ces deux planches a pour titre: *Promenade de la gallerie du Palais-Royal* (1787)[1]. C'est le « promenoir en bois » avec ses pilastres, ses arcades cintrées, ses réverbères fleurdelisés, les petits carreaux des cintres laissant passer le bleu du jour, et au-dessous, de feintes draperies rouges aux crépines dorées retombant sur des châssis de vitre. Là dedans, des boutiques de toutes sortes: fripiers, libraires, marchands de

1. Cette gravure, que Debucourt n'a pas signée, porte au bas, au-dessus de la mention : *Vicq sculpt. Imprimé par Chapuy*, l'adresse suivante : *Cour du Louvre, la 5e porte à gauche en entrant par la Colonade, au premier.* C'est l'adresse du dessinateur et graveur de la planche. Un état du Louvre dressé vers 1791 nous donne le renseignement suivant : « Sixième département, angle de la cour à droite adossé à la colonnade : Debucourt, 39 ans, peintre et graveur, trois pièces et une petite antichambre occupées par lui depuis douze ans et demi, obtenues à la sollicitation de M. d'Angivilliers, » sans doute à la suite de son mariage avec la fille du sculpteur Mouchy. — Le *Mercure de France* (juin 1787) annonce ainsi la publication de la *Promenade du Palais-Royal* au prix de 12 livres : « Cette estampe, du genre grotesque, a du piquant et de l'originalité. Les figures en sont nombreuses, variées et divertissantes. »

Digitized by Google

jouets, de portefeuilles, de saucissons, l'escamoteur et le fruitier, le faïencier et la lingère, sans compter les spectacles forains : la Belle Zulima, et Judith tranchant la tête d'Holopherne. Mais la gravure ne nous montre que les numéros 162, 163, 164, 165, 166, étalant sous la main toutes les frivolités que vendent les petites Lolo : bijouterie, clincaillerie, éventails, jarretières, houppes, *pouponnes*, au milieu desquels vaguement s'aperçoivent des silhouettes de petits-collets rajustant leur perruque auprès du comptoir. Devant les boutiques, c'est ce qu'on appelait « la *bigarrure* » du Palais-Royal : le chevalier de Saint-Louis à côté du jeune officier, le clerc tonsuré auprès du commis, les quadrilles de familles provinciales et les vieux libertins à lorgnon, l'homme du bel air et le tout neuf débarqué de la *turgotine*, tous les allants et les venants de ce grand passage de l'étranger et de la France, des personnages ridicules, des figures hétéroclites, de ces caricatures qu'attrappe et qu'affectionne le crayon du dessinateur, l'impertinence des petits bouts d'homme faisant jabot, les élégants à doubles breloques, le manchon sous le bras, se caressant complaisamment le menton, l'*anglomane* au tricorne insolent, cambré dans sa longue redingote à collet rouge, la cuisse dans une culotte de peau de daim tendue, un fouet de baleine à la main, et l'éperon d'argent à la botte, des financiers « à col apoplectique, » à grosses perruques, à cannes à pomme d'or, à souliers carrés, des *farauds* campés dans leur habit de *chyprienne* zébré des rayures au goût du temps, vertes et jaunes, et boutonné de ces grands boutons carrés qui portent, d'habitude, les lettres de l'alphabet. Des femmes passent dans tout cela, à travers tous ces hommes, avec des regards *quêteurs*, des provocations, des mots qu'elles jettent, la bouche ouverte, aux passants, des signes de doigt qui font une menace ou un appel, des attaques qu'elles lancent avec un coup d'éventail, des rires qu'elles étouffent dans la fourrure de leurs manchons blancs de poils de mouton de Sibérie... Tableau mouvant comme une optique que « ce camp des Tartares » au fond duquel rôdent, au bras d'une vieille, ces jeunesse à jeun qu'on appelle des *cherche-dîners*. Mais au premier plan passent les triomphantes, celles qui marchent à côté de la Latierce, de la Bacchante, de la Thevenin, de la Sultane et de l'Orange. Celle-ci en redingote brune, coiffée d'un haut chapeau de feutre, fait son marché, une badine à la main. L'une, en grande perruque poudrée et lui flottant dans le dos à la Conseillère, s'en va, mutine et se rengorgeant dans sa pelisse bleu de ciel garnie de cygne ; un laquais à la mode du temps la suit, un de ces ridicules petits jockeys, dont ne peut se passer une fille, en veste rouge, cheveux courts et rabattus sur le front, tenant

Digitized by Google

sous le bras un carton presque aussi grand que lui. Trois autres, bras dessus, bras dessous, forment un groupe enlacé qui se balance en toutes sortes de poses agaçantes et de gracieux penchements, et d'où part l'œillade de six yeux noirs : trio charmant d'où se détache, en avant, toute la personne de la plus jolie, en demi-redingote de taffetas couleur queue de serin, le grand chapeau de taffetas noir couronné de plumes au-dessus de son échelle de rubans; vraie figurine de la « demoiselle du bon ton » d'alors, la mouche au coin de l'œil, le décolletage voilé, le bouquet de roses au sein, le corsage coupé voluptueusement en pointe, la taille *guêpée*, les deux chaînes de montres battant à la jupe, le petit soulier de gros de Naples bleu au pied. Toutes sont roses du rouge léger de la courtisane, et leurs petites mines apparaissent perdues sous les chapeaux *bonnettes*, dans la folie de la mode, dans l'extravagance des boucles de leurs perruques et des poufs à la Chinoise, l'ampleur blanche des grands fichus menteurs, le voltigement des plumes et des rubans, le nuage des gages, le bouillonné des fanfreluches, le falbalassé du linon.

La seconde planche de Debucourt représentant le Palais-Royal s'appelle la *Promenade publique*[1]. Elle est signée D. B. et datée 92. Cette fois nous sommes dans le jardin[2]. Bien des choses s'y sont passées depuis 1787. Les maisons de jeu y ont apporté leur fièvre, leur folie, l'argent qui roule à la débauche. Le Cirque s'est élevé sur le miroir du gazon : on le voit dans le fond avec ses pilastres et ses jardins suspendus, ses vasques et ses jets d'eau. Et sous les arbres, plantés à la place des vieux arbres, confidents des rendez-vous de l'Opéra, dont on a fait des bières, sous les arbres où Camille Desmoulins a cueilli la verte cocarde de la liberté, c'est une foule, un coudoiement, le Longchamps à pied du plaisir. L'allée de

1. On sait le prix auquel la mode, revenant à ces planches historiques, les a fait monter en ces dernières années dans les ventes d'estampes. La *Promenade publique*, en état ordinaire, a dépassé des enchères de 200 francs. Une épreuve avant la lettre a été vendue 255 francs à la vente de M. Fossé d'Arcosse. Il nous avait dit l'avoir payée quinze sous sur le pont Neuf!

2. Une vue du jardin gravée en couleur et intitulée *Promenade du jardin du Palais-Royal* avait déjà paru en 1787. Elle représente deux des quatre pavillons ovales en treillages qui existaient alors au bord du bassin rond, au milieu du quinconce des tilleuls. De l'un de ces pavillons qui était une succursale du café de Foy à l'autre qui lui servait de laboratoire, une tente de coutil à rayures bleues est tendue et donne de l'ombre aux consommateurs attablés, aux personnes d'âge habituées à venir goûter la fraîcheur, regarder les poissons rouges du bassin et les promeneurs. Moins fine, moins nuancée de teintes que la *Promenade de la Gallerie*, cette gravure un peu grossière, poussée à la caricature, et où les groupes mal liés ne font pas foule, ne saurait être avec justice attribuée à Debucourt, dont elle ne porte du reste ni la signature ni l'adresse.

Digitized by Google

marronniers fourmille de monde, et jusque sous les ombrages du fond on aperçoit une presse de promeneurs, des groupes mêlés d'où se détachent des perruques de robin et des calottes d'abbé. Au premier plan, les petits-maîtres en catogan font la roue dans leur haut collet noir, dans leur cravate de mousseline à trois tours, dans leur frac collant de casimir écarlate, envoient des baisers du bout des doigts, ou bien regardent en souriant comme celui-là, — dont la tradition veut faire le duc d'Orléans[1], — en habit d'amour, en frac rose, en culotte rose, un éventail à la main, si indolemment allongé sur quatre chaises. Des fouets se plient sous tous les bras, des nœuds de rubans fleurissent la tige des bottes. Des nabots, haussés sur leurs pointes, font les jolis cœurs. Des jeannots en bonne fortune vont, béant, le tricorne étonné. Une rose oubliée sur la paille d'une chaise marque un rendez-vous. Les nouvellistes autour d'une table écoutent un habitué de l'assemblée militaire. Veste rouge et la serviette sous le bras, un petit garçon du café de Foy apporte deux glaces sur un plateau. Tout le Palais-Royal est là, le Palais-Royal des six cent trente-trois filles ; le sérail est lâché. Les femmes entretenues, les courtisanes, les filles, lasses de fredonner en se balançant sur une chaise à l'écart, défilent une à une, deux à deux, trois à trois. Elles sont à la nouvelle mode : les robes à queue, « vrais balais du Palais-Royal, » laissent voir main-

1. La supposition que tous les personnages de ces deux planches de Debucourt doivent être des portraits et des types, est confirmée par ce passage de l'*Ermite de la Chaussée d'Antin*, que veut bien nous indiquer M. H. Vienne : « ... Il y a quelques jours qu'assis au coin de mon feu je m'amusais à regarder deux anciennes gravures de 1778, dont une représente *une Promenade au Palais-Royal* et l'autre *une Soirée du Boulevard*. Au nombre de certains originaux qui se faisaient remarquer à cette époque dans tous les lieux publics, j'eus la bonne foi de me reconnaître dans un petit groupe de jeunes gens passablement ridicules. L'intention maligne du peintre était pour moi d'autant plus facile à saisir qu'il n'y avait alors en France que M. de Conflans et moi qui portassions nos cheveux coupés et sans poudre, comme on les porte aujourd'hui. Cette petite découverte me fit un plaisir extrême et me remit en mémoire une foule de circonstances et de personnages qui auraient fort bien pu ne s'y jamais représenter. Les figures principales de ces anciennes caricatures avaient été touchées avec tant d'esprit par Debucourt, que je retrouvais sans difficulté les noms de tous ceux qu'il avait mis en scène... » Cette page de M. de Jouy a un autre intérêt que le renseignement qu'elle donne : elle édifie sur la façon dont les yeux des écrivains et des peintres de mœurs de la Restauration regardaient et étudiaient une gravure. La date de 1778 est fausse. *Une Soirée du Boulevard* n'est pas une soirée du boulevard, mais la promenade dans le jardin du Palais-Royal. Enfin, malgré la plus consciencieuse recherche, il nous a été impossible de découvrir, dans l'une ou l'autre de ces deux planches, une seule tête à cheveux coupés.

Digitized by Google

tenant, écourtées, les fins bas de soie; l'extravagance des chapeaux a presque disparu; il y a des bonnets de linge, et des cheveux naturels frisés à l'antique que relève seulement un ruban bleu. Partout, des toilettes envolées, légères, aériennes, gazes, linons, robes à transparents, couleurs gaies, vivantes, célestes, qui avec du blanc, du rose, du bleu, font éclater la mode tricolore. Vraie foire de volupté où des têtes d'hommes se penchent sur le cou des femmes, où des matrones pareilles à des spectres promènent des petites filles, où l'on voit, comme dans un musée du vice, un échantillon de tous les costumes et de tous les pays : là bas la grande belle Cauchoise, ici une petite femme à la jupe jaune, au corsage de dentelle noire, qu'on prendrait pour une *manola* de Goya, plus loin une négresse qui est peut-être l'*Esther*, « la noire parfaite » dont parle Rétif[1].

II.

Ces deux planches en couleur, on pourrait les appeler la bonne fortune de l'œuvre de Debucourt; et elles seront la fortune de son nom. Par là il aura sa petite immortalité; par là, il survivra à bien des petits peintres de son temps. Il leur survivra pour avoir sauvé et conservé l'*amusant* de la vie d'un temps, dans un genre de gravure peinte où passe, à travers la mécanique du procédé, la main d'un artiste, la touche qui fait jouer, sur le travail de l'outil, l'esprit de la gouache française.

L'agrément égayé qu'il demandait aux œuvres et aux traductions de l'art, le XVIIIe siècle l'avait, dès ses premières années, cherché dans la gravure en couleur. Reprenant la tentative d'un maître de Rembrandt,

1. Le *Palais-Royal*. A Paris 1790. — *Tableau du nouveau Palais-Royal*. Londres 1788. — *Almanach du Palais-Royal pour l'année 1785*. Paris, Royer. — *Observations sur la destruction de la promenade du Palais-Royal, lettre d'un Anglais établi à Paris*. Amsterdam, 1781. — *Tableau de Paris*, par Mercier, vol. VI et X, 1782-1789. — *Les Soirées du Palais-Royal*... contenant quelques lettres à une amie avec la conversation des chaises du Palais-Royal. — *Sous l'arbre de Cracovie*, 1762. — *Lettre écrite du Palais-Royal aux quatre parties du monde*. Paris, 1785. — L'*Hamadryade du Palais-Royal*, par M. de Longueville, écrivain public. Amsterdam, 1780. — *Entretiens du Palais-Royal*, par Caraccioli, 1786. — *Requête adressée à Monseigneur le duc d'Orléans, par les demoiselles de Launay, Latierce, La Bacchante, et autres pour obtenir l'entrée du Palais-Royal, qui leur a été interdite*. — *Réponse à l'auteur du scandale du duc d'Orléans*, 1789. — *Nouveau tableau de Paris*, 1790. — *Almanach des adresses des demoiselles de Paris* ou *Calendrier du plaisir*. A Paphos, de l'imprimerie de l'Amour, 1791. — *Magasin de modes nouvelles et anglaises*, 1787-1788. — *Journal de la Mode et du goût ou les Amusements du sallon et de la toilette*, par M. Le Brun, 1790-1794.

Digitized by Google

Lastman, un Allemand, Leblond, après des essais en Hollande et en Angleterre, était venu à Paris apporter son procédé basé sur la théorie de Newton, et réduisant les couleurs à trois couleurs primitives, leur impression à trois cuivres. En 1735, il faisait graver par Tardieu une vierge de Carle Maratte qu'il ne voulait pas *mignaturer*, c'est-à-dire finir au pinceau avec des couleurs à l'huile comme les planches qu'il apportait d'Angleterre. Cet essai ne réussissait pas. La tentative était reprise par un homme qui avait travaillé sous Leblond, un Marseillais qui avait vu le travail des manufactures d'indiennes dans les rues de Marseille, l'ennemi des théories newtoniennes et l'auteur de la *Chroogenèsie*, Gautier Dagoty, qui se mettait à chercher l'impression des tableaux en couleur au moyen de quatre planches et d'une palette de quatre couleurs : le noir, le bleu, le jaune et le rouge. Il gravait ainsi des paysages, des fruits, des fleurs, des coquilles, le *Dessinateur* et l'*Ouvrière en dentelle*, d'après Chardin; puis, comme son rival Robert, il se vouait exclusivement à la gravure de planches colorées d'anatomie. L'aspect triste et désagréable de ces planches, le noir de leur trame embouée comme d'essuyements de couleurs à l'huile, leur vernissage enfumé, leur ton verdâtre et jaunâtre de majolique, les condamnait auprès du public. La plus grande cause de leur insuccès était attribuée, par les spécialistes, au peu d'habileté des graveurs français dans la *mezzo tinte*, cet art que Cochin avouait n'être pratiqué supérieurement qu'en Angleterre, et que M. de Mondorge disait abandonné depuis longtemps de nos artistes et de nos imprimeurs français. C'est alors que Janinet, s'appliquant « à ce principe du nouvel art, » jetait dans le public des planches d'un aspect tout nouveau, entre autres le portrait de Marie-Antoinette (1774), très-supérieur à tout ce qu'avaient tenté dans ce genre Leblond et Gautier. Dès lors ce n'est plus à la vulgarisation du tableau, de la peinture à l'huile, que tend l'effort de la gravure : c'est à la multiplication du dessin colorié, au rendu du lavis qui avait trouvé déjà, pour ses manières monochromes de bistre ou d'encre de Chine, des fac-simile si exacts dans les nouveaux procédés de gravure au pinceau. La découverte des premiers inventeurs est alors reprise et perfectionnée : le graveur en couleur a quatre ou cinq planches de cuivre d'égale grandeur qu'il a soin de faire raccorder exactement par le moyen de pointes fixées sur les marges en dehors de la gravure. Sur la première planche, il grave à l'aquatinte son sujet avec toutes ses valeurs. Les autres cuivres reçoivent les travaux qui doivent, cuivre par cuivre, imprimer les couleurs de la planche, un cuivre le rouge, un cuivre le bleu, un cuivre le jaune; le vert sera fait par la superposition du bleu et du jaune, et

Digitized by Google

ainsi des autres couleurs composées. Les noirs, les demi-teintes étant fournies par la première planche, les lumières pures seront données par le fond du papier laissé blanc [1].

C'est à cet art si compliqué que Debucourt touchait avec la science d'un maître. Presque du premier coup, avec ses premières planches, il efface son prédécesseur, son rival Janinet, les Descourtis à la suite, et il défie d'avance toute la série future de ses imitateurs. Avec lui, le sec de la gravure disparaît : il dissimule ce grain plat et mécanique, cette espèce de canevas de pointillé qui jusqu'à lui fait ces vilains dessous froids, tristes, sales, transperçant l'enluminure et le coloriage des tirages. Le travail, le procédé, la manière et la peine de l'effet obtenu, échappent et se cachent chez lui ; ce qu'il grave, les scènes qu'il jette sur le cuivre, ont la légèreté, le jet du pinceau. Rien de dur ni de lourd dans ses ombres, dans ses fonds d'intérieur pastelleux, dans le nuageux de ses ciels : une fraîcheur d'aquarelle court à travers ses tons de fleurs et de satin, les roses, les jaune de paille, les gorge de pigeon. Les petites têtes délicatement modelées ont des taches de rouge éteintes comme sur un papier mouillé. Du moelleux des costumes et des pelisses, de la douceur des blancs, il tire des tendresses et des satinages de ton qu'on dirait prises à une robe de Netsscher. Les piqûres de lumière, les petits réveillons, les gais coups de jour, l'esprit, le pétillement, le joli et le vif de la touche, il les jette, il les sème par toute sa planche, avec le gras d'empâtement et la vivacité d'éclaboussure d'une gouache ; si bien que l'illusion est complète et que sa gravure, regardez-la encadrée à un mur : elle n'est plus pour vous une gravure imprimée; vos yeux croient s'amuser d'un dessin, et voient, dans l'épreuve, quelque chose de la main même de l'artiste.

Il y a là un grand art de petit graveur. L'agrément de ces planches, l'illusion qu'elles donnent, cette harmonie qu'elles ont dans la vivacité et le bariolage, révèlent une science bien remarquable, un maniement bien habile et bien délicat de l'aquatinte. Debucourt, en effet, a poussé plus loin que personne le travail de ses dessous, le dessin noir de sa gravure. Il s'y est appliqué avec un soin, une caresse d'outil, une légèreté de main, une maîtrise dans l'infiniment petit du procédé, qu'il est intéressant d'étudier, si l'on veut lui rendre toute justice, dans les essais bien rares à rencontrer de ses épreuves en noir. Il existe un de ces tirages de la *Noce de Village* où l'on peut voir, à l'état vierge, la finesse des travaux, la transpa-

1. *Lettres concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux*, par Gauthier, graveur du roi en ce genre, Paris, 1749. — *Mercure de France*, juillet 1749. — *Dictionnaire des arts de peinture*, etc., par Watelet Prault; 1792.

Digitized by Google

rence des tons dégradés, tout le piquant des petites touches dont les physionomies sont éclairées. Mais peut-être où toute la délicatesse, toute la spirituelle et consciencieuse dextérité de l'adroit graveur, se révèlent le mieux, c'est dans ces commencements de planches gardés par M. Jazet, travaux fragmentaires, parcelles de scène, par lesquels Debucourt entamait sa composition et s'entraînait la main. Le fond, le plus souvent, ne laisse deviner qu'un tracé de contours presque imperceptibles qu'on dirait dessinés par une plume de corbeau ; et de là, parfois dans un angle, se lève isolé un petit bonhomme, une femme assise sur une chaise, la femme du *Menuet de la Mariée*, une petite figure à laquelle une tache de noir sert de repoussoir, et qui sort du papier avec tout le fini, le rendu, la suprême et artistique finesse du plus fin lavis à l'encre de Chine : imaginez la miniature d'une aquatinte d'après Reynolds. Car l'aquatintiste, chez Debucourt, rappelle l'art anglais et en vient. Il s'est formé, on le devine, à l'école des gravures anglaises. Comme la mode du dix-huitième siècle français, il descend et s'inspire du dix-huitième siècle anglais. Et — détail curieux et inconnu — n'est-ce pas dans une planche en couleur du Vauxhall de Londres qu'il trouva l'idée de peindre le Palais-Royal de Paris[1] ?

III.

Debucourt avait commencé vers 1785 cette série d'images de son temps, images dont il est à la fois le créateur, le peintre et le graveur. Trois rarissimes planches datées de cette année-là, — les *Amants poursuivis*, *Suzette mal cachée* ou les *Amants découverts* dont je n'ai vu qu'une épreuve en noir, et la *Fille enlevée*, pittoresque barbouillis passé a la vente Raifé (1864), — nous montrent ses débuts.

En 1786, il publiait les *Deux baisers* gravés d'après son tableau de la *Feinte caresse* exposé au salon de peinture de l'année précédente, et le *Menuet de la Mariée*, un de ses chefs-d'œuvre. C'est une joie foraine, une espèce de kermesse à Salency, un petit tableau bien riant, bien clair, où un petit attendrissement à la Greuze se mêle à un fond de buveurs d'Ostade; les belles dames de l'endroit sont assises ou debout avec leur petite figure balayée de l'ombre des dentelles de leur chapeau ; Jeannot le marguillier, Thomas le carillonneur, Lucas le magister et jusqu'au bon Guillaume, le père du joli Colin, — tout le village fait cercle autour du gros et court bailli emperruqué, tout de noir vêtu, qui, rondissant la jambe pour la première danse, présente, sous son manteau,

1. Drawn by Rolandson, aquatinta by Jukes, engraved by Pollard, 1785.

Digitized by Google

le poing à la main timide de la mariée, fluette, blanche, éblouissante, transparente, dans sa virginale toilette de villageoise d'opéra-comique.

En 1787, grande année de travail du graveur, outre la *Promenade de la gallerie du Palais-Royal*, Debucourt donnait au public la voluptueuse image de l'*Oiseau ranimé* — un serin qu'une femme, en compagnie d'une amie qui lui rit sur l'épaule, s'amuse à faire revivre dans l'entrebaillement de son corset et la chaleur de son sein. Une autre de ses planches était l'*Escalade ou les Adieux du matin*; une autre, *Heur et malheur ou la Cruche cassée*, l'éternelle allégorie du joli péché représenté ici par une Nicette à la fontaine, en chapeau de paille, rougissante dans l'ombre des bois et n'ayant plus de soulier qu'à un pied. Puis, la famille prenait place dans l'œuvre gravé de Debucourt avec le *Compliment* ou la *Matinée du jour de l'an*, une composition dédiée aux pères, qui montre le petit-fils en matelot, soufflé et poussé par sa mère, récitant sa leçon aux grands-parents, en regardant du coin de l'œil le Polichinelle des étrennes à demi glissé de l'armoire[1].

En 1788, les joies de la famille reparaissaient dans le pendant pour les mères de la *Matinée du jour de l'an* : les *Bouquets ou la Fête de la grand-maman*, qu'embrasse pendue à son cou une petite fille, tandis que le petit garçon cache un bouquet derrière la jupe de sa jeune mère. Puis venaient la *Main* et la *Rose*, les deux jardins à berceaux, à jets d'eau, à statues, les deux déclarations par de charmants hommes à de blondes amoureuses, mêlées de Paméla et d'Héloïse, déjà douces à leurs vainqueurs comme le mouton auquel en bas, dans le cul-de-lampe, un Amour met un bandeau sur les yeux.

Debucourt datait de l'année 1789 la *Noce au château*, un de ces divertissements de châtelaine à la mode des proverbes de Carmontelle. Au bas de l'escalier d'une terrasse, pleine de saluts d'abbés et du jet des eaux sautantes, que garnit toute la société, la dame du château ouvre le bal avec le grand dadais de marié au gilet rose, en s'amusant et en souriant, au fond d'elle, de la gêne du villageois. Il donnait encore cette année la planche d'*Annette et Lubin*, souvenir du conte de Marmontel et

1. M. Renouvier (*Histoire de l'art pendant la Révolution*) cite, à la date de cette année, une allégorie à la mémoire de feu M. de Vergennes que nous n'avons pas vue. L'incroyable rareté de quelques planches de Debucourt rend bien difficile un catalogue absolument complet de son œuvre en couleur. Notons, parmi ses pièces sans date et que les ventes ont vues à peine passer une fois : le *Songe réalisé*, et un « Recueil de têtes et de coiffures modernes à l'usage des jeunes personnes qui dessinent » dans la manière de François et de Demarteau (les numéros 1, 5, 7, seulement). Vente de Lavalette, 1861.

Digitized by Google

de la comédie de Madame Favart, qui porte en médaillon le portrait d'après nature des deux vieux amoureux de Cormeil en Parisis.

On ne connaît point de planches en couleur de Debucourt datée de 1790.

En 1791, il publiait la *Rose mal défendue*; mais c'est son dernier sacrifice à l'érotisme de l'ancien régime. Et cette année-là même, tout le joli qu'il a su tirer de la gravure en couleur, il le met au service de la Révolution[1] dans l'*Almanach national dédié aux amis de la Constitution*, une de ses planches capitales, et l'une des plus artistiques de toute l'imagerie révolutionnaire. Qu'on se figure un grand socle construit avec les débris de la Bastille; des deux côtés du socle, une chute de médailles de bronze où se lisent les noms des constituants législateurs; au milieu une plaque de marbre d'où se détache un bas-relief bronzé, rappelant les lignes de Prud'hon, où l'on voit l'assemblée nationale en Minerve assise sur une chaise curule et traçant les lois constitutionnelles sur des tables soutenues par un cube, « emblème de l'égalité; » au bas de la Minerve, le génie de la Liberté brûle les papiers, les parchemins, les ruines de l'ancienne France, et de l'autre côté, des enfants prêtent le serment civique. Sous le socle est l'almanach de l'année 1791, 3e de la Liberté. Et devant l'almanach, de petits groupes sur lesquels Debucourt a mis tout son esprit de dessin et toute sa gaîté de couleur, figurent le peuple et l'utopie, la rue et l'idée du temps : ici, un Français en uniforme national et un Anglais, pressés dans une embrassade amicale, invitent à une confédération fraternelle un Turc et un Indien, au milieu de l'enthousiasme qui agite les chapeaux au bout des cannes et des épées. De l'autre côté, un vieux vilain ménage d'aristocrates, médusé et faisant la grimace, tourne le dos à deux enfants dont l'un est en petit grenadier de la milice, et qui montrent sur l'almanach la date du

1. La pente naturelle de l'artiste à la nouveauté et à la liberté, la reconnaissance pour le nouvel état de choses qui avait élevé son père au commandement de la milice nationale de la Chapelle, font de Debucourt un des dessinateurs et des graveurs des hommes et des choses de la Révolution. Il publie le portrait de Louis XVI, du Louis XVI de la patrie, en pied et en buste, le portrait de Lafayette, le brillant portrait en rouge de Louis-Philippe d'Orléans. Il donne en messidor de l'an II les figures de la Liberté, de l'Égalité, de l'Unité et de la Fraternité. Indépendamment de l'*Almanach national dédié aux amis de la Constitution*, il invente le décor du *Calendrier républicain de l'an III*, la Philosophie sur une montagne au bas de laquelle retombent les grenouilles du Marais, et présidant à l'année qui commence par ces nouveaux saints : *Raisin, Safran, Châtaigne*... Il dédie aux Français le jeune Barras. Et même, dans les scènes de famille, où la morale de la République cloître les artistes, il introduit le patriotisme, met l'écho de la patrie dans l'enfance, place dans ses mains le fusil des pères, et coiffe les petites filles du bonnet du grenadier dans le rire des mères.

Digitized by Google

14 juillet; et le vieux ménage, en s'en allant, va donner dans un jeune ménage patriote, un mari en uniforme de la garde citoyenne donnant le bras à sa femme en lisant quelque catéchisme du citoyen. C'est là, dans ce petit coin charmant et petillant de sa gravure, que Debucourt a jeté, en jolie poissarde, la Presse de la Révolution : au milieu de tous les journaux exposés sur deux bancs, au milieu d'un étalage de rubans, de fleurs, d'insignes patriotiques enroulés à des baguettes, pareils à des thyrses de cocardes, une marchande de papiers-nouvelles est campée; coquette et débraillée, la fanchon jetée sur le bonnet dénoué, le fichu entr'ouvert, le tablier blanc sur la jupe, la jupe retroussée sur le jupon bleu, les pieds sur des brochures antipatriotiques déchirées, elle aboie le journal, elle tend le papier : on l'entend crier le *Décret pour l'émission des nouveaux assignats.*

IV.

Là s'arrête et finit le Debucourt du dix-huitième siècle, le Debucourt de la *gravure-gouache.* Les planches qu'il continue à publier, comme l'*Heureuse Famille,* la *Bénédiction paternelle* (1795), etc., ne semblent plus lavées ni peintes. D'autres comme *la Croisée, Il est pris,* au bas de laquelle il met « gravé par un procédé nouveau découvert par l'auteur en 1792, » ne ressemblent plus, avec leur pointillé de couleur, qu'à de mauvais Bartolozzi[1]. Debucourt n'est plus dès lors que le Debucourt du Directoire et de l'Empire. De la gaîté qu'il avait jetée dans ses tableaux de mœurs, il glisse à la bouffonnerie, au grotesque. Il descend et tombe dans la mode et le rire de l'époque, en pleine caricature.

Tout alors, disons-le, poussait à cette grosse ironie du dessin la main d'un artiste doué comme Debucourt de la malice de l'observation. Le sens dessus dessous d'une révolution, le pêle-mêle de la société, l'aventure inouïe des fortunes, faisaient de ce monde un carnaval de gens, de figures, d'habits, de tournures. On eût dit que le corps humain avait perdu l'harmonie et le sérieux de ses lignes. Les salons ressemblaient à un gros mardi gras de statues antiques, à une parodie de modèles de David. Les modes caricaturaient encore la caricature de ces silhouettes de parvenus : les tailles sous le sein, les collants à l'Elleviou, les fracs, les culottes écourtées, les robes plaquées étaient là pour accuser impitoyablement le contraste des gras et des maigres, mouler la pléthore et

1. Citons ce pauvre retour à la gravure en couleur, en 1801, par huit planches, *Hero et Léandre,* de son ami le chevalier de Querelles.

Digitized by Google

l'étisie, dessiner sans pudeur le cauchemar d'un Trénis accroché à une madame Angot. A peine si Debucourt eut besoin d'un verre grossissant pour jeter la charge de cela au milieu de l'épidémie caricaturale qui sévissait alors en France[1].

Dans cet entraînement à la grosse farce gravée, Debucourt ne revient guère à la vraie peinture de mœurs que dans sa planche de Frascati, le café des élégances de l'Empire. Il nous a gardé là ce spectacle perdu d'un lieu de plaisir légendaire ; le grand salon avec son décor pompéien, les frises à hippogriffes, les victoires volantes en char au-dessus des portes, les lambrequins de théâtre, les statues de flûteuses, les tuyaux de poêle mosaïqués, les lustres avec leur maigre quinquet au milieu des cristaux, les garçons en poudre et en tablier blanc apportant des glaces, les chaises du dos desquelles retombent des écharpes rigides avec un plissé droit de chlamyde, des hommes en bottes molles, des hommes en chapeau rond avec des habits carrés encore taillés par les ciseaux du Directoire, des femmes vêtues de lâches et de libres étoffes collées et filants sur elles, en plis mouillés, des femmes au bras de grands personnages en bas de soie et en habit brodé, la taille courte, le diadème dans les cheveux, de longs gants blancs jusqu'au coude, traînant leur queue avec une majesté de tragédie, — tout est dessiné d'après nature ; Debucourt n'a pas besoin de le dire au bas de la planche : on sent le temps, et c'est une page de la petite histoire que son Frascati.

Un hasard, que cette planche ; car l'artiste original ne s'appartient presque plus depuis longtemps déjà. Le graveur-peintre n'est plus guère, depuis le Directoire, que le vulgarisateur de son ami Vernet, le graveur de ses faciles improvisations, le graveur qui interprétera jusqu'à la fin, avec ses doigts de vieillard, les dessins et les scènes, les caricatures et les chasses, les militaires, les attelages, les chevaux, les routes, presque tout l'œuvre de ce Carle qui savait bien devoir tant à son graveur, lorsqu'il lui écrivait : «..... Croyez au véritable attachement que je porte à votre personne et à la vénération *reconnaissante* que j'ai pour votre

1. Il publiait dans ce genre le *Turcaret du jour*, la *Promenade*, les *Cerises*, l'*Escarpolette*, *Au soir*, le *Prétexte*, la *Correspondance secrète*, les *Visites*, le *Premier jour du dix-neuvième siècle* (1801), la *Femme et le mari* ou les *Époux à la mode* (1803), les *Courses du matin* ou la *Porte d'un riche* (Ventôse an XIV), l'*Orange* ou le *Nouveau jugement de Paris*, la *Dansomanie*, la *Musique* (1809), le *Carnaval* (1810), les *Gastronomes affamés*, la *Fin des Gastronomes*, et encore l'*Hiver* ou le *Mari*, le *Printemps* ou les *Amants*, la *Coquette* et ses *Filles*, les *Petits messieurs*, les *Galants surannés* ou les *Petits papas*, l'*Innocence du jour*, le *Baiser à propos de bottes*, le *Coiffeur*, le *Tailleur*, etc., etc.

Digitized by Google

talent, je dis reconnaissante car sans vous mon faible savoir-faire serait resté dans un cercle étroit dont vous avez centuplé la circonférence[1]. » Le reste, la fin de son talent, Debucourt l'use à ce métier. Et ce n'est pas sans tristesse qu'à la fin de cet œuvre, commencé avec tant d'esprit et si pimpant aux premières pages, vous trouvez de séniles imageries, des scènes de brigands dans la neige, qui ont l'air d'illustration pour un mélodrame de Ducray-Duménil.

V.

Une étude sur Debucourt ne serait pas complète, si elle ne s'arrêtait un moment à sa peinture. Nous savons bien que dans la déconsidération ou était tombé, sous l'Empire et sous la Restauration, la peinture du dix-huitième siècle, Debucourt n'osait plus se qualifier du nom de peintre, et qu'il prenait l'humble titre de Debucourt le graveur. Mais devons-nous oublier comme lui et retrancher de son talent ces productions qui le faisaient agréer dès son début par l'académie, et dont la critique du temps disait : « Petits tableaux de grande manière, d'une touche savante et d'un fini précieux ; ils réunissent une grande connaissance du clair-obscur, la lumière y est discrètement ménagée et les effets en sont doux, harmonieux[2]. » Et c'était encore la même année les *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur* qui, trouvant les débuts du jeune peintre aussi heureux que ceux de Hue, ajoutait : « Ses tableaux sont d'un ton qui tient aux grands maîtres qu'il a envie d'imiter, mais les figures ressemblent un peu à la porcelaine et ne sont pas toujours correctement dessinées. Au reste, le public attend beaucoup de ce jeune artiste qui n'a que 26 ans. » Le peintre, on le voit, si méconnu, si ignoré aujourd'hui, attirait l'attention dès sa première exposition[3] et à l'exposition suivante, au salon de 1783, sa « Vue de la Halle à l'instant des réjouis-

1. Carle Vernet finit cette lettre en lui parlant de deux dessins qui sont terminés, et lui demande s'il veut les prendre dans ses promenades à Paris, ou bien s'il faut qu'il les laisse au café de Foy, « où leur ami M. Lenoir aura la complaisance de les garder. » Lettre communiquée par M. Jazet.

2. Passard au salon, 1781.

3. Voici la liste des expositions de Debucourt :

1781. — Le *Gentilhomme bienfaisant*. — Un seigneur ouvre sa bourse pour soulager une famille dont le père expire dans l'instant que l'on vient, pour dettes, enlever les meubles de la maison (20 pouces de large sur 17 de haut).

L'*Instruction Villageoise* (15 pouces de large sur 12 de haut).

Le *Juge de Village* (même grandeur).

La *Consultation redoutée* (de 13 pouces sur 11).

Digitized by Google

sances publiques données en 1782 à l'occasion de Monseigneur le Dauphin, » obtenait, des brochures et des critiques, l'honneur d'une discussion accordée aux peintres les plus connus, aux morceaux les plus en vogue. *Changez-moi cette tête ou Lustucru au salon* lui reconnaissait une grande facilité, une touche spirituelle, et ne blâmait dans son tableau qu'une infinité d'échos de lumière du même ton sur tous les plans, un dessin mesquin dans les figures, et surtout dans les extrémités. *Sans Quartier au salon* trouvait la scène pleine de détails intéressants, les figures

Plusieurs petits tableaux sous le même numéro.

1783. — *Vue de la Halle,* prise à l'instant des réjouissances publiques données par la ville, le 21 janvier 1782, à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Dauphin (3 pieds et 8 pouces de large, sur 2 pieds 9 pouces de haut).

Un *Charlatan* (8 pouces de large, sur 6 de haut).

Deux petites fêtes (même grandeur).

Plusieurs petits tableaux sous le même numéro.

(Il exposait la même année au salon de la Correspondance de la Blancherie : *Intérieur d'un ménage flamand,* du cabinet de M. le comte de Cossé.)

1785. — *La feinte caresse.* — Un vieillard sourit en regardant le portrait de sa jeune épouse qu'il fait peindre tirant le sien en médaillon, tandis qu'appuyée sur son épaule, elle lui caresse la joue, et profite de sa folle confiance, pour glisser un billet au jeune artiste qui lui baise la main (15 pouces de large, sur 12 de haut).

Autres tableaux sous le même numéro.

Debucourt, tout entier à la gravure en couleur, n'expose pas les années suivantes. Il ne reparaît au salon qu'en l'an XII (1804), avec une gravure : le *Chasseur au tir,* d'après Carle Vernet. Dans les salons qui suivent, outre ses gravures, et un essai de lithographie (1819), voici les tableaux qu'il expose :

1810. — La *Consultation,* les *Voyageurs,* le *Colin-Maillard,* un *Ermite distribuant des chapelets à de jeunes filles.*

1814. — Un *Médecin consulté par une jeune fille,* une *Fête de village,* un *Charlatan* (dessin).

1817. — Une *Procession dans un village aux environs de Paris,* un dessin.

1824. — Le *Lendemain d'une noce de village ou la présence de la Mariée,* intérieur d'une ferme : danse de paysans.

En 1829, il expose à la salle Lebrun un trait d'humanité de Louis XVI, peint en 1785. Guyot a gravé en couleur ce tableau de Debucourt. Debucourt a encore été gravé par Legrand : *Réception du décret du 18 floréal* avec les trois états apportés par les trois changements de gouvernement ; par Moitte : les *Voisines laborieuses ;* par Leveau : le *Juge* ou la *Cruche cassée ;* par Robinson : l'*Heureuse Famille.*

Debucourt, on le voit, n'expose de dessins que sur la fin de sa vie. Ses jolies planches du XVIIIe siècle font rêver des gouaches qu'il aurait traduites par la gravure : mais les ventes depuis vingt ans, toutes les collections, ne nous ont pas montré un seul dessin de ce genre et de ce temps. Faut-il croire que c'était sur ces tableaux qu'il se gravait, comme la planche des *Deux baisers* gravée d'après la *Feinte caresse* donnerait à le penser ? ou bien ne faisait-il que des croquis ? Quoi qu'il en soit, les dessins

Digitized by Google

fines et pleines d'esprit. Mais il en critiquait la couleur générale froide « quand on la consulte dans le miroir convexe. » Il reprochait à Debucourt, après avoir fait une si grande étude de Téniers, « de ne rien rappeler de sa palette, » de n'avoir que l'esprit de sa touche, et d'abuser de cet esprit. Du reste, il reconnaissait le succès de la composition, faite pour amuser tout le monde, et pour donner au public l'illusion d'être à Vaugirard, ou dans une rue de la Courtille; « l'un reconnaît sa tante, l'autre son oncle, un troisième son cousin Vivien. » Le *Songe* faisait une allusion moqueuse à l'habitude du peintre de peindre ses figures d'après des petites poupées en bois; et interrogeant les personnages du tableau, il leur mettait dans la bouche cette satire : « Not'maître a été au chantier de la Boule-Rouge acheter une voie de bois noir; il en a fait de petits bonshommes, tant bien que mal, quelques-uns d'après un bon vivant qui est mort depuis longtemps qui s'appelait Le... Téniers; quelques autres d'après son imagination; il les a pris pour modèles et nous v'la. De cette affaire, j'avons des maisons de bois, des têtes de bois, des habits de bois, des voix de bois... » Enfin le critique de la brochure *Messieurs, ami de tout le monde* écrivait : « Ses petits tableaux sont toujours charmants; effets de lumière piquants, touche hardie, fini du plus précieux le plus séduisant, tout se joint au faire le plus agréable et souvent très-savant. La *Halle* renferme des vérités de détail sans nombre et sûres de plaire; mais toutes ses maisons ont l'air de tomber. Au reste, il serait cruel de traiter sévèrement un artiste estimable qui donne de si belles preuves de ses talents. Quel est celui qui eût fait d'aussi charmants tableaux, après avoir perdu une épouse aimable et chérie qu'il a possédée si peu de temps? Je m'étonne même que l'artiste ait pu être assez maître de sa douleur, pour donner encore à son art des moments si bien employés. »

Tel est l'ensemble des jugements sur la peinture de Debucourt. Sans doute il y a à rabattre des éloges donnés par le goût du temps à ces petits tableaux de cabinet qui ont la minceur des procédés de l'artiste,

de Debucourt d'avant le Directoire et l'Empire, les dessins entièrement purs, assez signés par le faire pour n'être pas confondus avec des Greuze ou des Fragonard, ces dessins sont d'une singulière rareté; et nous ne saurions en citer que trois : une étude de la vieille Annette pour le petit médaillon en bas d'*Annette* et *Lubin*, chez M. Jazet, une esquisse à l'encre de Chine, chez M. de Chennevières, qui semble la première idée de la gouache de Paignon-Dijonval; une femme assise près d'un poêle, aveuglée par la fumée, tandis qu'un jeune homme embrasse sa fille; et un autre grand dessin gouaché : les travaux pour la fédération du Champ-de-Mars, chez M. Delbergue-Cormont, présentant tous les caractères de dessin et de coloris du petit maître.

Digitized by Google

la petitesse des pinceaux microscopiques, des vessies minuscules que Debucourt faisait préparer pour son usage particulier. Mais s'il est de l'école porcelainée des Boilly, des Wille, des Taunay, des Defrance, si le vernissé de sa peinture la fait comparer par une critique du temps à un panneau de carrosse [1], il est juste de reconnaître qu'il sait conserver là-dessous un peu de la blonde chaleur du coloris français, un fond de claire harmonie sur lequel il fait agréablement tapager le bouquet de tons de l'éventailliste et le papillotage des jolies couleurs. Dans presque tous les tableaux des petits peintres de son école, en dépit du luisant, de la recherche du brillant, la couleur est noirâtre ; il y a une froideur et une sécheresse de lumière qui n'a jamais le jour ni la tiédeur du ciel : Debucourt, lui, est lumineux. Il est lumineux comme s'il y avait du lait dans sa pâte. Il cherche et trouve la blancheur, qui est sa note favorite, dans une sorte de rayonnement crémeux qu'il endort ou fait éclater toujours sur du blanc, sur le blanc d'une femme, d'une robe, dont il aime à faire le milieu et comme le cœur de son tableau. Cet éclairage nacré avec des bleuissements si fins, est sa signature ; c'est ce qui le fait reconnaître à première vue, et ce qui le distingue de ses camarades et de ses confrères en pastiche flamand. Un caractère encore le particularise : l'accent de ce Français qui refait des Téniers à la mode du dix-huitième siècle n'est pas tout à fait français. Quelque chose encore là, dans les tableaux de Debucourt, sent l'Angleterre, et quand on les regarde, il vous revient peu à peu involontairement un souvenir de Wilkie.

Il est bien entendu qu'ici nous ne jugeons pas Debucourt sur ses grandes mauvaises toiles de l'Empire, sur ses grossissements lâchés de ses premières kermesses, toiles vides et plates qu'on dirait délavées des tons de la peinture à la colle et maigrement relevées çà et là comme par des piqûres de trait de plume. Pour le goûter, l'apprécier, il faut le voir dans son bon temps, dans son vrai cadre, dans ces petits morceaux, assemblées de village, danses, scènes de charlatans, à peine grands souvent comme un dessus de tabatière. Il faut aller le retrouver dans un petit bijou entrevu par nous, sous le marteau du commissaire priseur à une vente, près du Château-d'Eau, et que nous avons été heureux de revoir chez M. Jazet. Dans un porcelainage gras, doux et large, sous un ciel d'une limpidité émaillée, rosé de petits nuages volant sur des pâleurs de bleu, une fête de village joue, chante, danse et boit. Une goutte de lumière semble tombée du verre d'eau de Rembrandt dans le fond du

1. Entretiens sur les tableaux exposés au salon de 1783.

Digitized by Google

cabaret sur les buveurs là-bas ; une ombre molle glisse d'une tente, sur le ménétrier, sur les groupes attablés ; et du fond plein de foule se lève un petit coup de jour argenté qui rappelle, en écho mourant cette clarté d'un lis dont la délicieuse petite femme du premier plan a sa robe toute pleine. Une petite perle — voilà ce tableau.

VI.

Debucourt était né en 1755[1] d'une honnête famille bourgeoise. Sa mère avait ses parents dans le commerce. Son père était huissier à cheval au Chatelet. En 1789 il se trouvait procureur fiscal à la Chapelle-Saint-Denis. L'on a de lui, datée du lendemain de la prise de la Bastille, le 15 juillet à huit heures du matin, une demande, comme commandant en chef de la milice bourgeoise, à Messieurs les électeurs de Paris, de deux cents fusils pour armer ses hommes et assurer l'approvisionnement de la capitale. Poussé par le goût de la peinture, son fils Philibert était entré dans l'atelier de Vien ; mais une certaine indépendance de caractère, une vivacité d'originalité, un précoce entraînement vers les petits maîtres flamands, faisaient vite abandonner au jeune homme les leçons et l'atelier du précurseur de David.

Il épousait à vingt-six ans une fille du sculpteur Mouchy[2] qui l'ap-

1. « Paroisse Saint-Nicolas-des-Champs. Le 13 février 1755, a été baptisé Philibert-Louis, né d'aujourd'hui, fils de Jean-Louis Debucourt, huissier à cheval au Chatelet de Paris, et de Marie-Luce Dieu son épouse, demeurant rue Saint-Martin, le parrain Philibert Petit, marchand galonnier, demeurant rue Saint-Denis, de cette paroisse; la marraine Marie-Edmée Dieu, épouse de Judocus Couvent, marchand fabricant d'étoffes, demeurant rue Saint-Sébastien, paroisse Sainte-Marguerite, cousine de l'enfant, lesquels ont signé. » Communiqué par M. E. Bellier de la Chavignerie.

2. « Paroisse Saint-Germain l'Auxerrois. Du 29 janvier 1782. sieur Philibert-Louis de Bucourt peintre, âgé de vingt-six ans et demi passés, fils de sieur Jean-Louis de Bucourt, procureur fiscal et de dame Marie-Luce Dieu d'une part. Et demoiselle Marie-Élisabeth-Sophie Mouchy, âgée de dix-neuf ans et demi passés, fille de sieur Louis-Philippe Mouchy, sculpteur du roi, et de demoiselle Élisabeth-Rosalie Pigale, d'autre part, de droit et tous deux de fait aux galeries du Louvre de cette paroisse, ont été mariés de leur mutuel consentement par moi, soussigné prêtre vicaire de cette paroisse, après que les fiançailles et publications de trois bans ont été faites en cette église, du consentement et en présence des père et mère du mari. Et encore du consentement et en présence des père et mère de la mariée, comme aussi en présence de sieur Adrien de Bucourt, marchand mercier, rue Saint-Honoré de cette paroisse, cousin du marié; de sieur Charles Le Dreux, bourgeois de Paris, rue Saint-Germain de cette paroisse, cousin du marié; de sieur Jean-Baptiste Pigalle, chevalier de l'ordre royal de peinture et de sculpture, rue Saint-Lazare, paroisse Saint-Pierre de Montmartre; de sieur Christophe-Gabriel Allegrain, adjoint-recteur de l'Académie

Digitized by Google

parentait avec ses deux oncles Pigalle et Allegrain. Courte union que brisait au bout de quinze mois la mort de la jeune femme [1], lui laissant un fils. Ce fils, dont Debucourt a dessiné le portrait aimé et la silhouette élégante dans le jeune homme à l'orange du *Jugement de Pâris*, mourait en 1801 dans l'apprentissage de son art et le début d'un talent qui s'annonçait déjà. L'isolement où cette mort laissait le père lui faisait épouser, près de la cinquantaine, mademoiselle Marquant [2], tante de M. Jazet, qui entrait alors dans l'atelier de Debucourt pour apprendre l'aquatinte. La famille Jazet conserve de cette seconde femme de Debucourt un curieux portrait à la mode du Directoire, dessiné et pastellé par le mari futur. C'est une figure de femme de quarante ans, l'œil noir, le nez aquilin, les coins de bouche retroussés, avec cet air de bonhomie fine et de malicieuse bonté qui semble le sourire et l'expérience de l'âge. La tête sort d'une perruque à mille boucles frisées, blanchie d'un œil de poudre, sur laquelle est jeté un bonnet à grands tuyaux où court un ruban bleu. Le buste est empaqueté dans un grand fichu blanc tombant sur une robe bleue nouée par un ruban rose. Et d'une main gantée d'un long gant, celle qui sera madame Debucourt tient une lettre sur laquelle le dessinateur a écrit : *mon amie... pour la vie, ton ami Debucourt, an* VII.

Pendant ces cinquante années, Debucourt est l'homme peint par ce trait que nous racontait le marchand d'estampes Guichardot. « Ma femme, nous sortons, disait-il à sa femme un jour qu'il pleuvait à verse. — Par quel temps! Et pourquoi mon ami ? — J'ai envie de sortir. — Où va monsieur ? demandait le fiacre. — Ah! diable... Tenez! menez-moi voir la statue de mon oncle au Luxembourg, disait le neveu de Pigalle. —

royale de peinture et sculpture, rue Meslé, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs, tous deux oncles de la mariée, lesquels nous ont attesté le domicile, la liberté et la catholicité des contractants sous les peines portées par les ordonnances et déclarations du roi. Et ont signé : Debucourt, Mouchy, Pigalle, Le Dreux, Allegrain, Granchez vicaire. » Archives de l'État civil de Paris.

1. 5 avril 1783. Paroisse Saint-Germain l'Auxerrois.

2. « Du seizième jour du mois de ventôse, l'an onze de la République française. Acte de mariage de Philibert-Louis Debucourt, âgé de 48 ans, né à Paris, le 13 du mois de février 1755, profession d'artiste-peintre, demeurant à Passy, département de la Seine, fils majeur de Jean-Louis Debucourt et de Marie-Luce Dieu, son épouse, tous deux décédés, et veuf de Marie-Élisabeth-Sophie Mouchy; et de Suzanne-Françoise Marquant, âgé de 41 ans, né à Arcy, département de l'Oise, le 13 du mois de septembre mil sept cent soixante-un, demeurant à Passy, fille majeure de Louis Marquant et de Suzanne-Louise Letellier, son épouse. En présence d'Antoine-Henry Denoroy, propriétaire, Louis Gauthier, officier de santé, Emmanuel Michel Querelles, homme de lettres, Paul Bonnemain, graveur. » Archives de l'état civil de Paris.

Digitized by Google

Mais pourquoi sommes-nous donc sortis? lui demandait sa femme au retour. — Pourquoi?... c'est que ça me crevait le cœur de voir de la fenêtre ce pauvre diable de cocher qui restait là, et qui avait l'air si malheureux sur son siége... C'était pour lui faire faire une course. » L'homme de cette charité et de ce cœur demeure, toute sa vie, — toute cette vie qui doit finir par un procès-verbal de créance, — le type parfait et complet de l'artiste insoucieux du lendemain, ignorant de l'épargne, enfant avec l'argent, la bourse toujours ouverte à ses fantaisies, à ses caprices, la main toujours prête à donner, empruntant, s'engageant, faisant des billets, se fiant à la vie et ne comptant pas avec elle. Ordre, prévoyance, soucis bourgeois, il regardait cela comme incompatible avec le tempérament, la carrière et le talent d'un homme d'art. Et c'est à lui qu'échappa, dans un sourire de dédain, ce beau mot, — le mot d'un siècle à un autre : son neveu venait lui annoncer que sa publication du colonel Moncey avait eu quelque succès et qu'il pourrait placer quelques fonds : « Mon cher ami, lui dit Debucourt, vous ne serez jamais un artiste ! »

D'ailleurs, il faut bien le dire, ce n'était guère le temps des âmes, des idées et des leçons bourgeoises, que ces années où vivait Debucourt. C'était le Directoire, c'était l'Empire; c'étaient des années déréglées, vives, étourdies, violentes au plaisir, héroïques et gargantuesques, poussées à la distraction, à la jouissance, à la dépense par l'imprévu du lendemain; des années où les ateliers fermaient, aussitôt un tableau ou un portrait vendu, se sauvaient dans quelque banlieue, et là s'oubliaient à s'amuser, à boire, à se griser de calembours, jusqu'à ce que l'argent fût mangé. Debucourt avait-il gravé une planche d'après Vernet qui se vendait bien? On partait pour la campagne, et le plus souvent l'on s'arrêtait au Palais-Royal, où Debucourt laissait l'argent des éditeurs. Même un jour il y laissa l'enseigne du Gourmand, l'affiche de ses faiblesses, qui, jointe à ses gravures de gueule à fond de gros pâtés en ruine et de bataillons de bouteilles vides, devait lui faire accorder par Fayot le titre de gastronome, côte à côte avec Vernet, dans la liste d'honneur des *Classiques de la table*.

En 1803, Debucourt avait quitté Passy qu'il avait longtemps habité et où il s'était remarié, pour aller s'installer dans une maison de campagne qu'il possédait barrière de La Chapelle n° 85 et 86. Là, à la tête de deux chevaux, de deux carrioles, il se mit à mener largement et heureusement le grand train villageois d'un gentilhomme campagnard. Il s'entoura d'animaux; il eut des lapins, des pigeons, des poules, mais qu'on ne tuait pas : ils étaient dans sa basse-cour pour y mourir de

Digitized by Google

vieillesse. Dans son jardin, il y laissait tout fleurir et mûrir à la grâce de Dieu, tout cueillir à la maraude des enfants du voisinage. N'y a-t-il pas là une charmante et douce tendresse à la nature? On se figurerait ainsi la maison des champs d'un Lafontaine.

Après avoir perdu sa seconde femme, il abandonne la campagne où il avait laissé couler sa vie, et sa maison vendue, il vient habiter, vers 1814, le n° 3 du boulevard Saint-Denis. Mais en revenant à Paris, il y transporte et y emménage ses chères bêtes, une famille de chiens et de chats, vrais enfants gâtés du logis, habitués à n'être nourris que de poulet, de pois-son, de biscuit, et pour lesquels chaque soir le salon se transforme en dortoir où le chat favori a un petit lit avec des rideaux. Ses toutes dernières années, le vieillard allait vivre à Belleville dans l'hospitalière affectueuse maison de son neveu, travaillant toujours, s'occupant jusqu'au bout de son art. Il mourait[1] en pleine illusion, délicatement trompé par M. Jazet, croyant jusqu'à la dernière heure qu'il devait le bien-être de sa vieillesse à ce pauvre crayon que tenaient encore ses doigts affaiblis la veille de sa mort.

On a de lui un petit profil, gravé sur un dessin de Carle Vernet, qui laisse voir dans la fine tête découpée du vieillard la jeunesse du joli homme, le trait net et délicat d'un visage ciselé qui ressemble à une médaille de muscadin.

1. « L'an mil huit cent trente-deux, le vingt-trois septembre, à onze heures du matin, par devant nous François-Denis Grebauval, maire de la commune de Belleville, officier de l'État civil, chevalier de la Légion d'honneur, sont comparus M. Étienne-Joseph Chevrier, graveur, demeurant à Paris, rue de Lancry, n° 7, âgé de trente-neuf ans, et M. Jean-Pierre-Marie Jazet, propriétaire, demeurant à Belleville, rue des Bois, n° 18, *bis*, âgé de 44 ans, lesquels nous ont déclaré que le sieur Philibert-Louis Debucourt, peintre et graveur, était décédé hier en son domicile, à trois heures de relevée, rue des Bois, n° 18, né au sixième arrondissement de Paris, le 13 février mil sept cent cinquante-cinq, veuf en deuxièmes noces de demoiselle Suzanne-Françoise Marquant, décédée à la Chapelle-Saint-Denis (Seine), et les attestant alliés du défunt, ont signé avec nous après lecture. » Communiqué par M. E. Bellier de la Chavignerie.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LES ANTIQUES[1].

Vases peints. — Des terres-cuites aux vases la transition est toute naturelle, car ces deux classes de monuments sont produites par l'emploi de la même matière et se touchent par bien des points. La destination seule en fait la différence et surtout l'emploi de la couverte vernissée dans les vases peints. C'est l'absence de cette couverte qui amène à ranger dans la catégorie des terres-cuites certains vases que l'on rencontre dans les tombeaux de quelques parties de la Grande-Grèce, et dont les vitrines de la collection de Janzé contenaient d'admirables spécimens, vases sur lesquels se dresse tout un peuple de figurines en argile peinte après la cuisson et non vernissée, pareilles aux statuettes conçues pour demeurer toujours isolées et remplir un but purement décoratif ou religieux.

La série des vases peints était une des plus nombreuses et des plus intéressantes à l'Exposition Rétrospective, grâce surtout à M. Alex-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 166.

Digitized by Google

andre Castellani, et à la riche collection, provenant en grande partie des fouilles exécutées par lui à Capoue de concert avec MM. Doria et Gallozzi, qu'il avait envoyée au Palais de l'Industrie. M. le baron De Witte, le plus habile connaisseur de l'Europe en pareille matière, a jugé cette collection assez importante pour en entreprendre le catalogue, publié par lui l'année dernière en un fascicule in-octavo dont la place est désormais marquée dans les bibliothèques de tous les archéologues. Parmi les 72 numéros qui composent la collection de M. Castellani, on trouve des spécimens de toutes les variétés de la céramique grecque ou étrusque de l'Italie, depuis les vases de style oriental jusqu'à ceux des potiers de l'Étrurie ou de la Basilicate aux âges de décadence, mais la suite capitale est celle des produits de la fabrique de Nola et des villes voisines, qui se distinguent de tous les autres par la finesse sans rivale de leurs peintures, du plus pur goût attique, et la beauté de leur vernis.

Une des circonstances qui donnent le plus de prix aux vases de M. Castellani est la conservation vraiment merveilleuse de la grande majorité d'entre eux. Ceux, en très-petit nombre, qui ont été trouvés brisés en fragments, ont été recollés avec soin, mais non restaurés avec la prétention de rétablir et de compléter les tableaux, comme il n'arrive que trop souvent aux vases provenant d'Italie, à ceux surtout dont la découverte remonte à un certain nombre d'années. Dans les grandes collections publiques, au Louvre par exemple, près de la moitié des monuments céramographiques offrent des traces de la déplorable manie de rhabillage qui possède si généralement les Italiens, et les traces les plus fâcheuses, car souvent des restaurations mal entendues gâtent et dénaturent absolument les compositions tracées sur les vases. Rien de pareil ne s'observe dans la collection Castellani; les vases y sont tels qu'ils ont été tirés des hypogées.

La pièce principale de cette réunion est l'hydrie de Nola, décrite sous le n° 15 dans le catalogue de M. De Witte, et sous le n° 242 dans le catalogue de l'Exposition Rétrospective. Découvert en 1826 dans les propriétés de M. Cucuzza, ce vase vraiment hors ligne est devenu célèbre en Italie sous le nom de son premier possesseur. Il a été publié d'abord dans le tome Ier des *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, puis réédité par Inghirami, Ottfried Müller et les auteurs de l'*Élite des monuments céramographiques*. Le sujet de ses peintures est emprunté aux légendes mystiques d'Éleusis; il représente Triptolème, — désigné par son nom ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟΣ, dans l'orthographe duquel se remarque une particularité très-importante pour l'histoire des modifica-

Digitized by Google

tions successives de l'alphabet grec, — accompagné des principales divinités des initiations.

Au centre est le héros, couronné de lauriers, le buste nu, tenant le sceptre et la phiale, assis sur son char ailé qu'environnent quatre déesses, vêtues de longues robes. La première, debout en face de Triptolème, est Cérès, ΔΗΜΗΤΗΡ, versant au héros de l'agriculture le breuvage mystique appelé *cycéon*. Derrière elle se tient Hécate, ΕΚΑΤΗ, portant deux flambeaux qui constituaient l'insigne d'un des principaux ministres du culte d'Éleusis, le daduque, et dont tous les initiés s'armaient dans la grande procession d'Iacchus,

..... *sanctasque faces attollit Eleusis,*

flambeaux que la légende racontait avoir été d'abord allumés par Cérès elle-même lorsqu'elle cherchait dans l'univers entier sa fille, enlevée par Pluton. Cette fille, Proserpine, bien que son nom ne soit pas écrit à côté d'elle, se reconnaît facilement dans la déesse debout derrière le char de Triptolème, en pendant avec Cérès et presque semblable à elle. Son front est ceint du diadème et dans sa main elle tient le sceptre, comme reine des enfers. Derrière elle est *Télété*, l'initiation personnifiée, tenant les torches sacrées comme Hécate, à qui elle fait pendant. La composition se termine, d'un côté par la figure de Plutus, le dieu des trésors et des germes féconds cachés dans le sein de la terre, identique dans sa conception fondamentale avec l'époux infernal de Proserpine, portant la corne d'abondance et le sceptre royal, les cheveux et la barbe entièrement blancs, de l'autre par l'image de *Daïs*, la personnification allégorique du festin joyeux, accourant vers le groupe des divinités mystiques en tenant à la main une corbeille pleine de fruits.

Apres le vase Cucuzza il faut citer en première ligne, pour sa beauté d'art, l'admirable cratère de la variété dite *oxybaphon*, qui porte le n° 23 dans le catalogue de M. De Witte. Le sujet qu'il retrace se rencontre très-fréquemment et n'offre qu'un médiocre intérêt; c'est Bacchus et Ariadne debout au milieu de Satyres. Mais on voit rarement une peinture de vase d'une aussi grande finesse, en même temps que d'un aussi grand caractère et où les figures soient d'un aussi beau dessin.

Moins belle, mais plus importante au point de vue de l'érudition, est l'hydrie où M. De Witte a très-ingénieusement reconnu le sujet d'Orphée, charmant par les sons de sa lyre les populations encore barbares de la Thrace et les appelant à la civilisation. C'est une représentation toute nouvelle et qui méritait une mention spéciale. Malgré la

Digitized by Google

déférence que nous avons d'ordinaire pour ses explications, fruits d'une si longue et si vaste expérience, le savant académicien nous permettra de ne pas partager sa manière de voir au sujet de la scène d'adieux qui décore la face principale du beau stamnos de fabrique nolaine, n° 34 de son catalogue, n° 247 du catalogue général de l'Exposition. Nous ne saurions y voir le départ d'Achille quittant Scyros, car il n'y a évidemment, — on peut en être sûr d'après l'attitude et les gestes des figures, — aucun rapport d'amour entre le jeune héros, qui prend congé d'un roi assis dans son palais, et la femme portant une coupe et une œnochoé qui se tient debout derrière ce roi; et pourtant, dans l'interprétation de M. De Witte, ces deux personnages seraient Achille et Déidamie se quittant pour la dernière fois. Pour nous, nous ne saurions voir dans cette scène que celle du IVe chant de l'*Odyssée*, Télémaque, à la recherche de son père sous la conduite de Mentor, disant adieu à Ménélas dont il va quitter la demeure, tandis qu'Hélène lui verse le *népenthès* qu'elle a appris à composer en Égypte, boisson merveilleuse qui donne l'oubli de tous les maux et de toutes les douleurs.

Les vases dont nous venons de parler sont à peintures rouges sur fond noir. Quant aux vases de date plus ancienne, à figures noires sur fond rouge, la collection Castellani en offre également quelques très-beaux échantillons, parmi lesquels nous devons citer avant tout l'importante amphore dont une des faces montre la naissance de Minerve et l'autre la défaite du géant Porphyrion par les efforts communs de la déesse vierge et de son père, le maître de l'Olympe. Une autre amphore présente, d'un côté, la lutte d'Hercule et de Cycnus, de l'autre, Minerve et Mars, — dieu dont la représentation est de toute rareté sur les vases grecs, — l'un et l'autre en attitude de combat. Sur une belle hydrie nous voyons une scène de l'expédition d'Hercule contre les Amazones, beaucoup moins souvent retracée par les artistes que les batailles de Thésée contre les mêmes guerrières. Le fils de Jupiter et d'Alcmène s'y montre, comme dans les vers des *Néméennes* de Pindare, accompagné d'Iolas et de Télamon, qui partagent ses périls et ses exploits. Signalons enfin, comme sujet entièrement nouveau et digne de tout l'intérêt des archéologues, la peinture d'une péliké où le céramiste a figuré l'épouse de Minos en proie à l'amour monstrueux que la colère de Vénus alluma dans son sein, et prodiguant ses caresses au taureau chanté par les poëtes.

Parmi les rhytons, trois, dans la collection Castellani, sont dignes de mention. L'un nous offre la double tête du fleuve Alphée et de la nymphe Aréthuse, d'un beau style et d'un modelé plein de largeur; l'autre est

Digitized by Google

en forme de tête de mulet et porte sur le col une peinture d'une grande finesse, ayant trait à ces vices qui faisaient l'ignominie de la société grecque. On y voit un vieillard dégradant ses cheveux blancs dans une danse bouffonne, pour plaire à un bel éphèbe. Mais le plus important est celui dont la forme retrace un buste de cheval, d'une vérité et d'une vie vraiment saisissantes. Ce rhyton n'a d'analogue dans aucun musée ; c'est une pièce tout à fait unique. Le buste de cheval, par sa forme et par son style, rappelle la célèbre tête de bronze du musée de Naples, et le buste de cheval gravé sur les monnaies que les Romains, aux premiers temps de leur domination, frappèrent en Campanie. Sur ces monnaies, il semble être comme un symbole parlant de la ville de Capoue, dont le nom, dans la langue osque aussi bien qu'en latin, sonnait presque exactement comme le mot « tête, » *Capua, caput*. Or, c'est à Capoue même qu'a été trouvé le rhyton de M. Castellani.

Ceux que préoccupe d'une manière spéciale la recherche des procédés industriels employés par les anciens, observaient encore avec un grand intérêt, dans les vitrines occupées par la même collection, trois vases en terre non vernissée, un cratère orné de figures en relief des douze grands dieux, une patère ayant au centre un médaillon où sont retracées les noces d'Hercule et d'Hébé, enfin un petit *ascos* ou vase en forme d'outre, qui tous trois portaient les traces d'une argenture au moyen de feuilles de métal très-minces, appliquées sur leur surface extérieure. Ce sont les premiers exemples connus de ce genre de travail.

Mais, si la collection de M. Alexandre Castellani formait la majeure partie de la série des vases peints, à l'Exposition Rétrospective, elle n'en constituait pas la totalité. Les vitrines de la collection de Janzé renfermaient d'admirables rhytons en forme de têtes humaines ou de têtes d'animaux, et quelques vases d'autres types remarquables par la beauté de leur travail ; la majorité de ces derniers appartenait à la fabrication de Nola. Nous regrettons vivement qu'aucune mention de ces monuments, non plus que d'aucun de ceux de la collection de Janzé, à quelque catégorie qu'ils appartinssent, ne se trouve dans le catalogue général de l'Exposition. C'est une lacune grave, qui fait que ce catalogue ne donne qu'une idée très-imparfaite de l'ensemble d'antiquités réuni au Palais de l'Industrie ; car une bonne part des morceaux les plus importants qu'admiraient les visiteurs de l'Exposition, s'y trouvent ainsi passés sous silence.

De leur côté, MM. Rollin et Feuardent et M. Charvet avaient aussi envoyé quelques beaux rhytons. On pardonnera enfin à l'auteur de cet article de signaler encore une fois quelques pièces provenant de sa

Digitized by Google

propre collection, car il s'était mis dans le nombre des exposants, en ne s'attendant pas à être chargé du rôle de critique. C'est d'abord une amphore de Nola, à figures noires, remarquable par l'opposition établie entre les images de Bacchus et de Triptolème, dont chacune occupe une des faces du vase, puis une belle coupe de travail étrusque, au fond de laquelle nous croyons reconnaître la représentation du mythe purement italique de Faunus et Fauna ou Fatua, enfin un petit lécythus, provenant des ruines de Thespies dans la Béotie, qui nous montre Minerve combattant, tenant la lance de la main droite, et, de la main gauche étendue en avant, présentant à l'ennemi un des serpents dressés qui bordent son égide, sujet digne de toute l'attention des artistes, en ce qu'il donne la restitution véritable du mouvement de la main dans la célèbre statue archaïque du musée de Naples. Nous ne croyons pas nous laisser aveugler par les illusions habituelles aux possesseurs quand il s'agit de leurs objets, en rangeant ces trois vases parmi ceux qui méritaient une mention dans notre revue rétrospective des antiques de l'Exposition.

Poteries gallo-romaines. — On abuse étrangement aujourd'hui du mot *gallo-romain*. Tout objet romain, trouvé sur le sol français, est aussitôt baptisé de ce nom par nos antiquaires de province, qui ne paraissent pas se rendre un compte bien exact de sa véritable signification. Le plus souvent les monuments qu'ils désignent ainsi sont purement romains, sans que l'élément gaulois ait rien à y voir; on les retrouve exactement semblables partout où la Cité Reine a étendu sa domination et répandu sa culture. Au contraire, les seuls objets que l'on puisse appeler avec propriété *gallo-romains*, sont ceux où le génie particulier de la race gauloise, combiné avec la civilisation romaine, a marqué son empreinte, ceux dont la fabrication paraît avoir été concentrée dans la Gaule et dans les contrées immédiatement avoisinantes, soumises à son action.

Dans ce sens restreint, il n'y a pas de catégorie d'objets à laquelle l'épithète de *gallo-romaine* s'applique d'une manière plus précise et plus exacte qu'aux poteries usuelles, dont toutes les localités de notre sol habitées sous les Romains ont fourni des fragments, car il n'en est pas où l'industrie de la Gaule ait eu un caractère plus propre et mieux tranché. Les poteries fabriquées en Gaule, aux temps de la domination romaine, diffèrent complétement des poteries usuelles que l'on fabriquait en Italie à la même époque, que l'on trouve à Rome, à Pompéi et dans toute la péninsule italique. Ce sont donc bien des produits d'une industrie proprement *gallo-romaine*. L'usage et la fabrication s'en sont seulement répandus dans les régions qui ne connurent la culture latine

Digitized by Google

que par l'intermédiaire de la Gaule, déjà romanisée. Il est certain, en effet, que l'on en faisait sur les bords du Rhin, dans la province de Germanie, et aussi dans la Grande-Bretagne, où l'on en trouve les débris aussi fréquemment que dans notre pays. En matière de céramique comme en matière d'avocasserie, la Gaule avait été l'institutrice de la Bretagne, habitée par des hommes de la même race,

Gallia causidicos docuit facunda Britannos.

M. Charvet avait envoyé à l'Exposition Rétrospective une série de ces poteries gallo-romaines, remarquable par la grandeur et la belle conservation des pièces qui la composaient, et intéressante surtout en ce qu'on y trouvait des échantillons de toutes les variétés de vases de terre fabriquées par les potiers gaulois de l'époque romaine, ainsi que de tous les procédés différents qu'ils ont employés.

La plus belle et la plus généralement répandue de ces espèces de poteries est cette terre fine, rouge comme la cire à cacheter, décorée de reliefs et revêtue d'un lustre brillant de la même couleur que la pâte elle-même, que les anciens appelaient *poterie samienne.* Elle paraît, en effet, avoir été inventée à Samos, et on en trouve quelquefois des échantillons dans les îles de l'Archipel grec. En Italie, il en a existé une fabrique importante à Arezzo, l'antique Arretium, et les produits de cette fabrique se distinguent au premier coup d'œil de ceux de la Gaule, par la finesse plus grande de la terre et le beau style des reliefs. Mais tandis que dans tout le reste de l'Italie ce genre de poteries demeurait hors d'usage, il se naturalisait si bien sur le sol de la Gaule que l'industrie en prenait un caractère véritablement national. On trouve des terres rouges lustrées dans toutes les parties de notre pays, des contrées rhénanes et de l'Angleterre romaine, et on semble en avoir fabriqué partout dans cette vaste étendue de territoire.

Une particularité remarquable des poteries rouges gallo-romaines est la ressemblance ou plutôt l'identité de la finesse de texture, de la densité et surtout de la couleur de la pâte, en quelque lieu qu'elles aient été trouvées et fabriquées. On s'explique difficilement comment les potiers gallo-romains pouvaient faire partout des pâtes si semblables entre elles, avec des matériaux nécessairement très-différents; car on ne peut supposer qu'ils faisaient venir d'un même lieu leur provision de pâte. Mais il est à présumer que, choisissant des argiles presque sans couleur et propres à fournir une pâte fine et dense, ils leur donnaient la couleur rouge capucine par des proportions appropriées d'ocre rouge qu'ils y introduisaient.

Digitized by Google

Ces pâtes denses étaient naturellement à peine perméables; on achevait de les rendre tout à fait propres à renfermer les liquides sans en laisser échapper une seule goutte, au moyen de l'application du lustre vitreux qui les recouvre. La composition de cette glaçure ou de ce lustre est purement silico-alcaline, comme celle de la pâte même de la poterie; les mêmes éléments devaient servir à le former. Ce n'est, en réalité, qu'une pâte plus fine encore, mais de même nature, appliquée en couche très-mince sur la pièce crue, soit au moyen du pinceau, soit par immersion, et vitrifiée à la chaleur du four.

Les formes habituelles des poteries rouges gallo-romaines prouvent que ces poteries n'avaient pas, comme les vases peints grecs ou étrusques, une destination principalement décorative, mais que c'était, dans les pays où on les fabriquait, la vaisselle d'usage ordinaire, principalement pour la table et la cuisine, emplois auxquels leur solidité et leur imperméabilité les rendaient particulièrement aptes. Leur décoration se compose le plus souvent d'ornements empruntés au règne végétal ou de figures de quadrupèdes et d'oiseaux; quelquefois aussi la figure humaine y apparaît, soit dans quelques représentations mythologiques, soit dans des groupes de gladiateurs combattants, soit enfin plus souvent encore dans des scènes d'une révoltante obscénité. Fréquemment le même motif se répète un grand nombre de fois tout autour du même vase.

Les poteries rouges à glaçure silico-alcaline étaient façonnées avec une grande perfection, et à l'aide de la plupart des procédés et moyens qu'on emploie actuellement dans la fabrication la plus parfaite. L'usage du tour est constant dans toutes les pièces rondes. Les contours, baguettes, filets, saillants ou creux, sont très-régulièrement faits; les bords, les pieds, le dessous des pièces et celui des pieds sont souvent ornés de baguettes ou de moulures faites sur le tour.

Les ornements en relief, extrêmement multipliés sur toutes les pièces, s'exécutaient par trois moyens différents.

Le plus souvent ils avaient la saillie et la dépouille convenables pour être facilement moulés. Aussi s'obtenaient-ils dans des moules comme ceux dont la vitrine de M. Charvet, à l'Exposition, renfermait quelques remarquables exemples, en pâte d'argile rouge presque semblable à la pâte des pièces, mais moins dense et plus absorbante. Ces moules étaient d'une seule pièce; ils n'avaient donc pas besoin de chape. Plusieurs moules indépendants, représentant tantôt le même sujet, tantôt des sujets ou ornements différents, étaient posés à la suite les uns des autres pour compléter la décoration de la circonférence d'une coupe ou d'un vase. Les figures et les ornements étaient le plus habituellement estampés en

Digitized by Google

creux dans les moules, au moyen de poinçons de terre cuite modelés en relief, dont la collection de M. Charvet présentait aussi quelques échantillons.

Les potiers gallo-romains employaient également assez souvent, au lieu du moule, dans la fabrication de leurs vases rouges, une roulette en terre cuite ou en métal pour tous les ornements qui devaient former des zones circulaires sur la circonférence des vases ou des coupes. Dans ce cas, les ornements isolés formant rosace, les figures d'animaux et les sujets étaient directement estampés sur le vase avec des cachets en terre cuite, portant une espèce de queue, qui servaient de manche, exactement semblables à ceux que l'on employait pour faire les moules, si ce n'est qu'ils étaient modelés en creux tandis que ces derniers l'étaient en relief.

Le troisième procédé d'application des ornements en relief dont les vases de terre rouge offrent des exemples, distingué pour la première fois par Brongniart, et exposé dans son *Traité des arts céramiques*, est tout à fait propre aux poteries gallo-romaines. Je ne crois pas qu'on en ait constaté l'application nulle part ailleurs.

Il consiste à placer et à étendre sur les pièces, avec un pinceau, une pipette ou une spatule en forme de cuiller, la pâte dont on les a chargées à l'état de cette liquidité visqueuse qu'on nomme *barbotine* et qui ressemble à de la boue, à figurer avec cette bouillie compacte les contours, à modeler les épaisseurs diverses qu'on doit donner à l'application, soit qu'on veuille représenter des tiges de plantes, des feuilles de lierre ou d'olivier, soit même qu'on veuille figurer certains animaux à membres déliés, comme des cerfs, des chiens, etc. Les formes arrondies, inégales, souvent mal contournées, de certains ornements et de certaines figures, ne peuvent pas laisser de doute sur l'emploi de ce procédé, dont on remarquait des échantillons incontestables dans la collection de M. Charvet.

A côté des terres rouges lustrées, sur lesquelles nous venons de nous étendre assez longuement, la même collection montrait ces poteries également fines, décorées par les mêmes procédés, mais plus souvent en forme d'urne qu'en forme d'objets de vaisselle d'usage, que l'on trouve principalement sur les bords du Rhin, vers Mayence, Coblentz et Cologne, où paraît en avoir été concentrée la fabrication. La pâte en est le plus souvent rougeâtre, mais quelquefois aussi grise et même presque noire, avec une glaçure noire brillante, qui a le lustre métalloïde du graphite et paraît tantôt de composition silico-alcaline, comme la glaçure des poteries rouges, tantôt produite par un enduit métallique déposé par une vapeur.

Digitized by Google

Une variété curieuse des poteries de ce genre, dont les exemples sont rares, mais que quelques fort beaux spécimens représentaient dans la vitrine de M. Charvet, consiste dans de petits vases à boire autour desquels, sur le noir brillant de la couverte, on a peint des inscriptions en grandes lettres de couleur blanche. Ces inscriptions sont toujours des acclamations bachiques placées dans la bouche du buveur, ou des souhaits de félicité pour lui. On a recueilli, il y a quelques années, dans un article des Mémoires de la Société Archéologique du Pays Rhénan, tous les exemples connus de ces inscriptions. Un des vases exposés par M. Charvet laisse lire IMP. COP., en abrégé pour les mots de basse latinité *imple copam*, « remplis la coupe » ; un autre REPLE, « remplis » ; un troisième MERVM DA, « donne-moi du vin pur » ; ce sont les propos de buveurs. Dans un dernier exemple, nous voyons VIVAS ; c'est un souhait pour celui qui tient la coupe.

Voici maintenant d'autres poteries, également particulières à la Gaule, aux bords du Rhin et à la Bretagne. Elles sont décorées d'ornements en relief, qui tournent tout autour de la circonférence du vase et ont été appliqués à l'état de *barbotine* ou estampés à la roulette. La pâte en est noire à l'intérieur comme à la surface, avec un engobe ou enduit épais de près d'un quart de millimètre sur toute la superficie des vases, et toujours sans glaçure, quelque luisants qu'ils paraissent. Ces poteries sont le produit de la continuation des procédés qu'employaient déjà les Gaulois avant la conquête romaine, et ne se distinguent de celles qu'on trouve dans les tombeaux de nos plus vieux ancêtres, que par la finesse plus grande de la pâte, la légèreté des pièces et surtout la perfection du façonnage sur le tour.

Ajoutez aux diverses espèces de poteries que nous venons d'énumérer, les vases, de fabrication plus commune encore, en argile rougeâtre ou blanche, sans aucune espèce de vernissure, qui, en Italie, ne diffèrent pas de ce que nous les voyons en Gaule, et vous aurez la nomenclature complète des variétés de la céramique gallo-romaine comprises dans la riche série envoyée à l'Exposition par M. Charvet, qui semble l'avoir formée en vue de quelque musée public, où elle entrerait dans sa totalité.

Les potiers romains ont-ils connu et employé quelquefois les vernis émaillés à base de plomb ? Ont-ils, en un mot, fabriqué de la faïence ? Il y a vingt ans seulement on eût répondu négativement à cette question. Ce n'est pas que les grandes collections publiques, celle du Cabinet des médailles par exemple, ne renfermassent déjà quelques pièces où l'emploi de l'émail plombique était incontestable. Mais, malgré le témoignage de ces monuments, le préjugé contraire était trop général et

Digitized by Google

trop fort pour que l'on consentît à en tenir compte. Il nous souvient même que bien récemment encore, lorsque M. Eugène Piot rapporta d'Italie à Paris une collection fort nombreuse de fragments de faïence antique de l'époque romaine, la plupart de nos amateurs se refusèrent à admettre l'authenticité de ces fragments. Mais aujourd'hui les faits se sont tellement multipliés que le doute n'est plus possible et que les plus récalcitrants ont fini par se rendre à l'évidence. Ce qui a principalement contribué à dissiper le préjugé universellement répandu sur l'emploi du vernis plombique par les Romains, a été d'abord les découvertes de M. Victor Langlois à Tarse, où, parmi les amas formés par les déchets des célèbres fabriques de poteries qui constituaient une des principales sources de richesse de cette ville, on a trouvé toute une série de fragments de vases et de figurines de terre, émaillés par le procédé de la faïence, fragments que l'on peut voir au Louvre dans la salle des terres cuites; puis est venue l'acquisition de la galerie Campana, dans laquelle se trouvaient plusieurs pièces capitales, en fait de vases d'argile revêtus d'émail à base de plomb.

Si, du reste, les anciens ont connu le procédé de la faïence, ils ne paraissent point l'avoir poussé à un grand degré de perfection. Jusqu'à présent nous ne connaissons aucun fragment qui nous offre l'exemple d'un décor peint à plat de diverses couleurs. La décoration est toujours modelée en relief, comme dans les poteries rouges à glaçure silico-alcaline; quelquefois les reliefs sont revêtus d'un émail différent par sa couleur de celui du champ du vase, mais le plus souvent la couverte est uniforme, et la teinte en varie entre le jaune et le vert.

M. Charvet avait à l'Exposition Rétrospective deux spécimens intéressants en ce genre et remarquables surtout par leur conservation parfaite, deux vases à couverte plombique de couleur uniforme, trouvés l'un à Dijon et l'autre à Arles. Mais le morceau le plus précieux, en fait de faïence antique, que l'on pût voir au Palais de l'Industrie, était dans la collection de M. Davilliers. C'est un petit vase complétement intact, à l'émail d'un beau vert, trouvé à Rome même, sur lequel on croirait presque que le fameux Maestro Giorgio Andreoli a dû prendre modèle pour son vase de la collection Campana, gravé à la page 297 du tome XIII de la *Gazette des Beaux-Arts*, tant la forme générale et le dessin des enroulements de feuillage qui se déploient sur le corps du vase, sont semblables entre les deux pièces.

Verres. — C'est encore le nom de M. Charvet que nous rencontrons ici devant nous, comme celui du seul exposant dans la classe des verres

Digitized by Google

antiques. Il est vrai que la collection d'objets de ce genre qu'il avait envoyée au Palais de l'Industrie formait un des plus précieux joyaux de l'Exposition Rétrospective. Nulle part, même dans les musées, nous n'avons jamais vu aussi belle et aussi importante réunion de verres grecs et romains; à plus forte raison, aucun particulier avant lui n'était parvenu à en former une semblable. Composée de trois cent soixante-dix pièces, toutes remarquables par leur belle conservation et dont la grande majorité offre, pour nous autres Français, l'intérêt particulier d'avoir été découvertes sur le sol de la Gaule antique, principalement en Provence, elle offre aux regards des spécimens choisis de tous les procédés employés par les verriers anciens. C'est un ensemble vraiment merveilleux que l'on regretterait de ne pas voir se conserver dans son intégrité, car nulle part on ne peut mieux étudier, ni d'une manière plus complète, l'histoire de la verrerie dans les siècles antiques.

L'industrie du verre est peut-être celle que les anciens avaient poussée jusqu'au plus haut degré de perfection. Sur ce terrain, les modernes ne sont pas parvenus à les surpasser. Tout ce que l'on fait aujourd'hui, tout ce que les verriers de Murano ont fait dans le moyen âge, les anciens l'avaient déjà fait et l'on en possède des spécimens antiques. Emprisonnement de fils de verre coloré disposés en rubans ou entre-croisés en dentelle entre deux couches transparentes, minces comme une feuille de papier; emploi de baguettes de verre opaque tordues ensemble ou juxtaposées et soudées au feu de moufle, de manière à produire ces masses compactes que l'on peut couper par tranches horizontales ou creuser comme du marbre en retrouvant toujours le même dessin aux mille fleurs; incrustations d'émaux de diverses couleurs ou de substances métalliques dans la masse encore molle du verre; travail dit à *bulles d'air*, qui produit un effet si étrange et si gracieux avec sa surface parsemée de globules aux parois d'une ténuité phénoménale régulièrement disposés, dont on ne trouverait l'analogue que dans la coquille de l'argonaute à grains de riz, en un mot, tous les procédés les plus délicats de l'industrie vénitienne qui font encore aujourd'hui notre admiration et le désespoir de nos fabricants, ont été connus des anciens, inventés et pratiqués par eux, et c'est incontestablement une tradition non interrompue de l'antiquité qui les avait conservés dans les îles des lagunes de Venise. *Ritorti* et *reticelli*, qui semblent tissus de ces fils légers que les brises d'automne font flotter dans les campagnes; *mille fiori*, diaprés de toutes couleurs comme les tapis orientaux; *tarsiati*, *misturati*, aucun de ces genres divers, qui ont fait la gloire des fourneaux de Murano, ne manque dans les spécimens conservés jusqu'à

Digitized by Google

nous de la verrerie antique, et tous sont représentés dans la collection de M. Charvet. En fait de travail *a mille fiori*, la collection renferme même deux coupes terminées à la roue qui sont parmi les plus beaux échantillons connus dans ce genre.

Les anciens ne fabriquaient pas seulement le verre proprement dit. L'invention du cristal, dont Murano se targue comme d'un de ses plus beaux titres à la renommée, et que la tradition vénitienne place au xve siècle, ne fut dans la réalité qu'une réinvention. Les Grecs et les Romains savaient faire le cristal aussi bien que le verre ordinaire, blanc ou coloré. On a pu longtemps en douter; mais la question est définitivement tranchée par les trois belles coupes à anses trouvées dans un tombeau de Cumes, qui figuraient au Palais de l'Industrie. Ces coupes, de travail grec, sont positivement en cristal et en cristal taillé, car les anses, parfaitement évidées, sont, ainsi que le corps même des vases, — il est facile de le reconnaître dès le premier coup d'œil, — complétement reprises au tour de lapidaire.

La perfection des procédés de fabrication du verre était même poussée si loin dans l'antiquité, que, parmi les produits de cette industrie remontant à l'époque grecque ou romaine, on en rencontre quelquefois que nos verriers modernes seraient impuissants à imiter, qui auraient défié toute l'habileté et toute la science pratique des Vénitiens, devant lesquels enfin nous restons étonnés, sans même parvenir à nous rendre compte de la manière dont ils ont pu être obtenus. Telle est une coupe ou plutôt une sorte de gobelet, dans la collection de M. Charvet, qui se compose de deux couches superposées, l'une de verre vert translucide, l'autre, d'une pâte blanche de biscuit de porcelaine ou plutôt de cette terre fine et compacte que l'on appelle *cailloutage*. A l'aide de quel procédé a-t-on pu joindre ensemble, superposer exactement l'une à l'autre et faire adhérer d'une manière parfaite dans toute l'étendue de la pièce, sans que son galbe hémisphérique ait subi la moindre déformation, deux matières dont le retrait, sous l'action du feu, est si différent? Ce n'est certainement pas en les faisant recuire ensemble dans un moufle; mais on ne peut rien dire de plus, et le vase dont nous parlons demeure comme une énigme offerte à la sagacité de nos chimistes et de nos verriers.

Mais la variété des procédés et la perfection matérielle de la fabrication ne sont que le moindre mérite des verreries antiques. A une richesse de décorations et une intensité de couleurs qui rivalisent avec les plus remarquables produits de Venise ou de la Bohême, elles joignent dans leurs formes une pureté et une élégance dignes de ce qu'on voit de

Digitized by Google

plus charmant et de plus parfait parmi les vases peints. A ce point de vue d'art pur, la collection de M. Charvet n'était pas moins intéressante qu'au point de vue de l'étude des ressources industrielles mises en œuvre par les anciens dans la fabrication du verre. Nous ne saurions énumérer ici toutes les pièces vraiment hors ligne, soit par leurs dimensions, soit par l'élégance de leurs formes, soit par la beauté de leurs couleurs ou de leurs décors, que cette collection présentait aux regards. Mais nous citerons cependant quelques-unes des plus extraordinaires.

En première ligne, au nombre des morceaux remarquables surtout par leurs formes, il faut citer les deux vases représentant une double tête humaine comme certains rhytons de terre cuite, fondus tous deux, l'un, de travail positivement grec, en verre d'un blanc tournant légèrement au vert, trouvé dans un tombeau de l'Italie méridionale; l'autre, de travail romain, en verre violet pourpre, découvert à Metz. Le petit vase en verre violet translucide, à anse rapportée d'émail blanc opaque, dont la panse est hexagone et offre, sur chacune de ses faces, la représentation d'un des vases qui servaient dans les sacrifices, a été rapporté de Syrie par M. Scheffer. Le petit nombre de monuments analogues que l'on connaît jusqu'à présent proviennent de la même contrée, et comme il y en a qui, au lieu d'images de vases, offrent, dans les reliefs de leurs flancs, les symboles religieux empruntés au règne végétal qui décorent les sicles judaïques frappés à Jérusalem par les princes de la dynastie asmonéenne et qui, d'après le livre des Rois, formaient la base de toute l'ornementation du temple de Salomon, la grappe de raisin, la verge fleurie d'Aaron, la palme, la grenade, etc., on s'accorde assez généralement aujourd'hui à voir dans ces verres des œuvres de l'industrie juive à l'époque des Machabées et des Hérodes.

C'est, du reste, tout auprès de la Judée, chez les Phéniciens, que la tradition constante de l'antiquité place l'invention et les débuts de la fabrication du verre. Les fouilles poussées depuis quelques années avec une si grande activité dans les nécropoles de la Phénicie permettent aujourd'hui de reconnaître à des caractères certains les verreries dues aux ouvriers de la race de Chanaan. Ces petits vases en émail opaque rubané que recherchent si curieusement les amateurs, et dont la collection de M. Charvet offrait de charmants échantillons, vases qui revêtent le plus habituellement la forme de l'*alabastron* et dont les couleurs dominantes sont le bleu et le jaune, doivent être rapportés aux fabriques sidoniennes. On en trouve en Italie et en Grèce, où les portait le commerce, mais ils sont surtout abondants en Syrie. Nous commençons à les voir dans les tombeaux qui remontent à l'âge de l'autonomie phéni-

Digitized by Google

cienne et la fabrication s'en continue sous les dominations grecque et romaine. Il en est, en effet, dont les formes sont manifestement inspirées par l'influence du goût hellénique, et la marque de fabrique d'Artas de Sidon — en grec et en latin — s'est rencontrée sur des fragments de vases de verre découverts à Rome.

L'industrie du verre s'était naturalisée en Gaule avec la civilisation romaine. Elle y prit un rapide développement et produisit sur notre sol des œuvres qui ne le cèdent en rien à celles qu'on faisait en Italie. Nous avons dit tout à l'heure que la plupart des pièces de la collection de M. Charvet avaient été trouvées en France; elles y ont évidemment été fabriquées et elles donnent la plus haute idée de l'habileté des verriers gaulois élevés à l'école des Romains. Le sol italien n'a jamais rien fourni de plus élégant et de plus gracieux que les trois aiguières de verre blanc à anses tressées en filigrane, — dont le bois ci-joint repro-

AIGUIÈRE DE VERRE.

Collection de M. Charvet.

duit la forme, — découvertes en 1863 à Beauvais, dans le tombeau d'une jeune fille dont une médaille de Postume fixait la date d'une manière positive. Pour des objets du IIIe siècle, ils ne sentent aucunement la décadence.

C'est également à l'industrie de la Gaule romaine qu'est dû le morceau capital de la collection de verres de M. Charvet au point de vue de l'archéologie. Découvert dans le courant de l'année 1855 en Savoie, à Montagnole près de Chambéry, sa forme est celle d'un gobelet. Il est d'un verre jaune, coulé dans un moule, et présente tout autour, à l'extérieur, un bas-relief accompagné d'inscriptions.

Digitized by Google

Le bas-relief, divisé en deux parties par des palmes, retrace les combats de quatre couples de gladiateurs, et chaque personnage y a son nom inscrit auprès de lui. C'est d'abord Tétraïtès, TETRAITES, vainqueur et debout dans l'attitude du repos, tandis que son adversaire Prudens, PRVDES, évidemment vaincu, se retourne vers le public de l'amphithéâtre pour implorer la pitié et demander à être épargné. Vient ensuite Spiculus, SPICVLVS, devant qui Columbus, COLVMBVS, frappé d'un coup mortel, est étendu dans la poussière. La même attitude est donnée au groupe de Gamus, GAMVS, et Mérops, MEROPS, avec cette seule différence que le vaincu Mérops a eu la force de se soulever un peu du sol où il gît, en présentant au public sa main fermée avec le pouce élevé comme pour lui demander de ne pas abaisser le doigt en signe de mort, attitude donnée à plusieurs des gladiateurs vaincus dans les célèbres sculptures du tombeau de Scaurus à Pompéi. Le dernier groupe se compose de Calamus, CALAMVS, qui s'avance contre son adversaire Hermès, HERMES, lequel l'attend de pied ferme et avec une contenance tranquille.

Un vase presque semblable, mais plus mutilé et avec les reliefs beaucoup moins bien venus dans le moule, a été découvert à Chavagne, dans la Vendée, et se trouve actuellement au Musée de Nantes. Il a été édité par M. Benjamin Fillon, le savant et zélé archéologue poitevin. La qualité du verre est la même, les groupes de combattants sont semblables et accompagnés des mêmes noms. Le gobelet de Chavagne n'a cependant pas été coulé dans le même moule que celui de Montagnole, car les noms des gladiateurs y sont disposés d'une autre manière. Nous avons donc dans ces vases deux représentations des exploits d'une troupe de gladiateurs qui s'était évidemment acquis une grande renommée dans la Gaule, où elle allait de ville en ville exercer ses talents, et deux produits d'une fabrique de verrerie dont les marchandises, recherchées du public, se répandaient dans toutes les parties du pays.

Un des couples de gladiateurs qui y figurent, celui de Tétraïtès et de Prudens, est représenté combattant, avec les noms, dans une peinture de Pompéi. En outre, un autre des membres de la troupe, Columbus, est mentionné dans une des curieuses inscriptions à la pointe relevées par le R. P. Garrucci sur les murs des maisons de la ville enfouie sous les cendres du Vésuve. Sans doute, les appellations des gladiateurs, comme celles des pantomines, étaient des noms de guerre qui se répétaient plusieurs fois, portés par des personnages différents; aussi l'identité d'un seul nom ne pourrait-elle être prise comme réellement significative. Mais la coïncidence de trois noms dans une même troupe, parmi lesquels

Digitized by Google

un nom aussi rare et aussi étrange que celui de Tétraïtès, et surtout l'appariage exactement semblable de deux des gladiateurs dont les noms se retrouvent à la fois à Pompéi et sur nos verres, constituent des faits trop frappants pour qu'on les attribue au simple hasard. Et de cette manière, nous sommes amené à attribuer au 1er siècle les deux gobelets de Montagnole et de Chavagne.

On peut, croyons-nous, déterminer avec certitude la partie de la Gaule où était située la fabrique d'où ils sont sortis. Le verre jaune qui les forme, fort rare partout ailleurs, est celui de tous les vases de verre trouvés dans les tombeaux romains du duché de Luxembourg et de la région rhénane autour de Mayence. La collection de M. Charvet en renferme plusieurs beaux spécimens provenant de cette contrée. Mais d'une telle fréquence de découvertes d'objets antiques d'une même nature dans un pays, on doit conclure forcément que la fabrique en existait dans ce pays. C'est donc dans les établissements du peuple-roi sur les bords du Rhin que doit être cherché le site des fourneaux de verrerie d'où est sorti le vase de Montagnole, ainsi que les autres monuments analogues quant au travail et à la qualité de la matière.

Une circonstance curieuse ne doit pas être omise. Dans la région même où nous pensons qu'ont dû être exécutés ces vases en verre jaune, on fabrique aujourd'hui un verre du même jaune, exactement de la même nature, coloré par les mêmes substances. C'est celui que connaissent bien les gourmets et dans lequel on a pris l'habitude par toute l'Europe, à l'exemple des Allemands, de boire les vins du Rhin. La persistance d'une semblable fabrication n'a-t-elle pas de quoi frapper, et ne doit-on pas y voir une tradition qui, depuis l'antiquité, s'est perpétuée jusqu'à nous à travers les âges ?

Ces persistances de certaines industries avec les mêmes procédés, dans les lieux où elles existaient déjà du temps des Romains, sont assez nombreuses. Le fameux édit de Dioclétien : *De pretiis rerum venalium*, permet d'en reconnaître plusieurs exemples incontestables. Dans le beau commentaire qu'il a consacré aux fragments de cet acte capital, M. Waddington en a relevé quelques-uns, tels que les draps d'Arras et les tapis de Smyrne; mais il en est un, des plus frappants cependant, qui lui a échappé. Comme il se rapporte en partie à la contrée où nous pensons constater également la tradition persistante de la fabrication du verre jaune, il nous a semblé que le lecteur nous permettrait de le citer ici.

On lit dans le IVe chapitre de l'édit de Dioclétien, au milieu du tarif des articles de charcuterie : *Pernæ optimæ sive petasones, menapicæ vel cerritanæ, Ital. p° unum X viginti*, « jambons de première qualité, au-

Digitized by Google

« trement dit *petasones*, soit ménapiens, soit cerrétans, la livre italique « 20 deniers. » Ce sont les mêmes jambons que Martial célèbre comme les plus estimés à Rome :

Cerretana mihi fiet vel missa licebit
De Menapis : lauti de petasone vorent.

Les Ménapiens étaient une peuplade de la Belgique, dont le territoire s'étendait de la Meuse au Rhin ; les Cerrétans habitaient le nord-est de l'Espagne Tarraconnaise, au pied des Pyrénées. Les jambons venus des pays des Ménapiens et des Cerrétans n'étaient donc autres que ceux de Mayence et de Bayonne, non moins renommés aujourd'hui que dans l'antiquité. On les préparait dès lors dans les mêmes pays, et bien certainement d'après les mêmes procédés, et depuis dix-huit cents ans ils n'ont pas cessé d'être considérés comme les premiers jambons de l'Europe.

On nous pardonnera cette petite digression d'archéologie culinaire, qui n'est pas bien éloignée de notre sujet, car nous parlions d'un vase à boire, dont le propriétaire s'est bien probablement servi plus d'un fois pour « humer le piot, » suivant l'expression de Rabelais, à côté de quelqu'un de ces excellents jambons ménapiens ou cerrétans, qui, s'ils allaient jusqu'à Rome, devaient à plus forte raison circuler dans toutes les parties de la Gaule pour le plaisir des gourmets.

Peintures. — Le catalogue imprimé de l'Exposition Rétrospective ne mentionne aucune peinture antique. On en voyait cependant au Palais de l'Industrie quelques beaux morceaux.

C'étaient d'abord, dans la vitrine de la collection de Janzé, trois figures provenant d'une série de personnages de la légende héroïque grecque, découverte à Rome et dont un autre fragment se trouve dans le riche cabinet laissé par feu M. Raiffet, cabinet que nous verrons sans doute bientôt se disperser aux enchères publiques. C'était ensuite une fresque, dont on ignore l'origine, appartenant à M. Delange.

Nous reproduisons ici cette peinture d'un excellent style, d'une composition originale et parfaitement agencée, que nous ne serions pas éloigné de croire venue de Pompéi, tant elle offre d'analogie dans son faire avec le plus grand nombre des peintures décoratives détachées des murailles de cette ville. Elle représente Bacchus jeune, accompagné de sa panthère sacrée et tenant une coupe vers laquelle le cep de vigne auquel le dieu s'adosse semble abaisser ses grappes.

A part quelques fragments en bien petit nombre, et tous jusqu'à présent découverts dans les ruines d'Herculanum, que l'on est en droit de tenir pour des œuvres de maîtres, enlevées à la Grèce et précieusement

Digitized by Google

conservées dans des maisons d'amateurs, comme les quatre monochromes sur marbre du Musée de Naples et surtout les deux fresques sublimes du *Thésée* et du *Télèphe*, qui ne pâliraient pas même placées à côté de la Galatée de Raphaël, nous ne connaissons la peinture antique, — dont le Louvre, somme toute, possède de très-beaux morceaux, grâce aux-

BACCHUS, PEINTURE ANTIQUE.

Collection de M. Delange.

quels Paris est encore, après Naples, la ville où l'on peut s'en faire la meilleure idée, — que réduite à un rôle décoratif et par des ouvrages d'une époque où déjà elle était en décadence. Et cependant ces fresques, pour la plupart ébauchées à la hâte et enlevées au bout du pinceau, respirent une beauté supérieure et saisissent par un charme pénétrant. Le sentiment du dessin y est toujours grand, la composition simple et

Digitized by Google

bien ordonnée, la couleur flatte l'œil par son harmonie. On y sent un reflet, sans doute pâle et effacé, mais encore bien précieux, du génie et de l'art des grands maîtres. Comme l'a dit excellemment ici-même M. de Ronchaud, « ce n'est que l'ombre de cette peinture antique « qui dut tant de lustre aux Polygnote, aux Zeuxis, aux Apelle; mais ne « serait-ce pas le cas de dire à ce sujet ce qu'un poëte a dit de la poésie « de Théocrite et de Virgile:

« Son ombre même est douce à qui la sait chérir. »

Les peintures murales que nous possédons, tout en confirmant l'idée que l'on avait dû se faire de la peinture antique en général, d'après les textes des écrivains classiques, témoignent cependant d'une nature de progrès et d'un genre de ressources qui ne semblaient pas devoir lui être attribués. Sur la perfection des peintures antiques au point de vue du dessin et de la beauté absolue des formes, il n'y avait aucun doute. Mais parmi les fresques conservées à Naples, il en est certaines, comme le *Thésée*, comme *l'Enlèvement de Briséis*, qui prouvent que les artistes grecs savaient aussi combiner de grandes compositions, qu'ils y distribuaient les personnages sur des plans divers avec une grande variété d'attitudes, et ne se bornaient pas à reproduire dans le tableau les qualités les plus pures du bas-relief. La fresque de *Mars et Rhéa Sylvia* démontre qu'ils connaissaient l'emploi dramatique du paysage; celle du *Sacrifice d'Iphigénie* atteste la puissance d'expression pathétique qu'ils savaient donner aux figures.

Néanmoins, si les peintres anciens n'ont pas ignoré les effets que la peinture peut tirer du groupement des personnages, de l'expression des visages, de la couleur, du clair-obscur, il ne paraît pas qu'ils aient fait de ces connaissances un usage comparable à celui qu'en ont fait les modernes. Leurs tentatives dans cet ordre de ressources, d'où la peinture tire ses effets les plus saisissants, ont été des exceptions que produisait le sentiment individuel, mais vers lesquelles le goût général de l'antiquité ne poussait pas les artistes. Le génie de l'antiquité grecque, sur laquelle se forma le goût romain, la ramenait toujours vers la plastique et lui faisait trouver, aussi bien en peinture qu'en sculpture, la perfection de l'art dans la reproduction savante et idéale de la beauté humaine.

FRANÇOIS LENORMANT.

Digitized by Google

QUEL

A

PORTRAIT DE CO!

PAR

jets d'art et de haute cur
taisie du jour, l'ajustemer
d'un ami. Les estampes é
ses cartons les œuvres de
se rappellent encore, — p
générations, — que Rem!
publique, ne connaissait
qui lui avait plu devait à

1. *Œuvre complet de Re*

Digitized by Google

Digitized by Google

QUELQUES NOTES

A PROPOS D'UN

PORTRAIT DE CORNEILLE NICOLAS ANSLO

PAR REMBRANDT

En 1640, le malheur n'avait pas encore frappé Rembrandt. Marié depuis 1634, il vivait heureux près d'une femme jeune et belle, dont il s'est plu à retracer maintes fois l'image; renommé pour son talent, il était recherché des hommes distingués, qui lui demandaient leur portrait; riche, il commençait à former ces collections qui devaient rester illustres entre toutes celles que peuvent enregistrer les annales des amateurs célèbres. Sa maison, dit M. Ch. Blanc[1], était un vaste magasin d'objets d'art et de haute curiosité, dans lequel il puisait, selon sa fantaisie du jour, l'ajustement qui devait accompagner son portrait ou celui d'un ami. Les estampes étaient une de ses passions. Il rassemblait dans ses cartons les œuvres de tous les peintres, et les amateurs d'Amsterdam se rappellent encore, — par un de ces souvenirs que se transmettent les générations, — que Rembrandt, quand il se présentait dans une vente publique, ne connaissait point de bornes à son enchère : tel objet d'art qui lui avait plu devait à tout prix lui revenir. Samuel Van Hoogstraten

1. *Œuvre complet de Rembrandt,* par M. Charles Blanc.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

raconte, au surplus, que son maître poussa jusqu'à 80 florins une épreuve de *l'Espiègle*, par Lucas de Leyde ; Sandrart rapporte que l'artiste Jean-Ulric Mayer lui dit avoir vu Rembrandt, son maître, payer 1,400 florins pour quatorze pièces de Lucas de Leyde. Cette passion était chez lui d'une telle force que, ne pouvant obtenir d'un de ses amis, Jan Pieterszoon Zoomer, à prix d'argent, une épreuve de la gravure de Marc-Antoine représentant *la Peste de Florence*, il l'échangea contre une épreuve du *Christ guérissant les malades*, qu'il ne vendait point, mais qu'il distribuait à ses amis. Aussi n'était-il bruit, dans Amsterdam, que des prodigalités et des folies de Rembrandt, et la rumeur publique accusait, en outre, sa femme de gaspiller l'héritage de ses pères en parures et en ostentation. Ces mauvais propos étaient si répandus, si accrédités, que Rembrandt se crut obligé de demander aux tribunaux justice de ces calomnies qui s'attaquaient à lui et à sa femme, bien qu'ils fussent, disait-il, largement pourvus de biens, ce dont ils ne pourront jamais assez remercier le Tout-Puissant.

Ainsi tombent, devant les faits, toutes ces calomnies répandues, pendant deux siècles, par des artistes qui ont peint Rembrandt à ses derniers moments au milieu de tonnes d'or, et par des écrivains qui n'ont pas craint d'aller jusqu'à le représenter sur la scène se faisant passer pour mort dans l'espoir de vendre ses œuvres à des prix plus élevés. Il peut être vrai que Rembrandt, — et c'est une gloire pour lui, — fut sobre par tempérament et par éducation ; qu'il vécut avec une extrême simplicité, faisant son repas d'un morceau de pain ou d'un hareng salé ; mais s'il se refusait le confort de la vie, c'était pour se donner le luxe des jouissances de l'esprit. Rembrandt, loin d'être un avare, fut un prodigue, et malheureusement ce fait n'est que trop prouvé par l'inventaire qui fut dressé de ses meubles, lorsqu'à la majorité de son fils Titus, il fut déclaré insolvable et exproprié avec toutes les rigueurs de la légalité. Ah ! loin de laisser ternir la mémoire d'un si grand génie, plaignons-le d'avoir aimé les œuvres d'art jusqu'à la ruine.

Je ne sais si c'est par esprit de réaction contre des calomnies odieuses, mais toujours est-il que je penche fort à croire que Rembrandt exécuta ses admirables portraits à l'eau-forte, non pas dans l'espoir d'un gain, mais pour reconnaître des services. Les dates justifient presque notre allégation. C'est quelques mois avant son mariage qu'il trace sur le cuivre les traits de Corneille Sylvius, le tuteur de sa femme Saskia ; c'est au lendemain de son mariage qu'il fait les portraits de Cats et de Jean Uytenbogaert, les amis de Guillaume et très-probablement les intimes de la famille dans laquelle il entrait ; c'est également après avoir

Digitized by Google

reçu des avis bienveillants de Uytenbogaert, qu'il représente ce financier célèbre dans l'exercice de ses fonctions, et ce sera après qu'Abraham Frans lui aura servi de caution qu'il gravera son portrait.

Peut-être devons-nous aussi à l'amitié le portrait de Corneille Nicolas Anslo, qui fait le sujet de cet article. On connaît peu d'études de Rembrandt pour ses tableaux et ses eaux-fortes. Des milliers de croquis que nous a laissés ce génie, il n'y en a qu'un fort petit nombre qui puissent nous aider à saisir ses procédés, et il n'en est point qu'il ait reproduit sans modification. Ce n'est donc pas sans un certain sentiment de satisfaction, comme collectionneur et directeur de ce recueil, que nous publions ici le superbe dessin qu'il a fait pour le portrait de Corneille Anslo. Le célèbre anabaptiste est vu de face, en pied, assis dans un fauteuil, à côté d'une table sur laquelle est un grand livre ouvert. Sa tête est couverte d'un chapeau rond à larges bords; il porte une fraise, et un manteau bordé de fourrure couvre sa longue robe. De sa main droite, il s'appuie énergiquement sur le bras de son fauteuil, tandis que le geste de sa main gauche indique qu'il parle. Ce dessin, exécuté sur un papier très-jaune, est traité d'une plume libre et ferme avec de vigoureux lavis à l'encre de chine. Il est signé et daté: Rembrandt f. 1640. Fait évidemment pour l'eau-forte, gravée l'année suivante, ce dessin en diffère cependant beaucoup. Si, dans l'estampe, l'attitude reste la même, Anslo n'y est plus vu qu'à mi-corps; il tient une plume dans sa main droite posée sur un livre fermé, et la table, chargée d'in-folios, est placée devant lui. Du reste, le croquis d'après l'eau-forte, que nous donnons ici, fera, mieux que toutes nos phrases, saisir les différences qui existent entre la gravure et le dessin.

Gersaint, Bartsch, Claussin et Wilson ont donné à ce personnage le nom de Renier Anslo, confondant le prédicateur avec le poëte, dont Flinck nous a laissé un portrait gravé par Folkema. M. Charles Blanc a relevé cette erreur, et nous trouvons la confirmation de sa rectification dans une épreuve que nous possédons. Munie par le bas d'une marge de 85 millimètres, cette épreuve porte pour légende, écrite d'une main contemporaine et superbe qui fait songer à Coppenol, calligraphe célèbre et ami intime de Rembrandt:

OP. D' TEECKENINGE VAN KORNELIS NICOLAESZ ANSLO.

Konstich door Rembrant gedaon.

Ay Rembrandt! maal Kornelis stem,
Het zichtbre deel is't minst van hem;
T'onzichtbre kent men slechts door d'Ooren.
Wie Anslo zien wil moet hem hooren. VONDEL.

Digitized by Google

CORNEILLE NICOLAS ANSLO.

Eau-forte de Rembrandt.

Digitized by Google

Ce qui signifie :

AU PORTRAIT DE CORNEILLE NICOLAS ANSLO, GRAVÉ AVEC ART PAR REMBRANDT.

« Peins-nous, ô Rembrandt! la voix de Cornelis, car la moindre partie de cet homme est celle qui est visible; l'invisible, nous ne la connaissons que par les oreilles. Qui veut voir Anslo doit l'entendre. »

Pourquoi ces vers, composés par Vondel, l'ami du bourgmestre Six, n'auraient-ils pas été faits pour être gravés au-dessous du portrait même de Rembrandt, auquel ils s'appliquent si bien? On sait que dans le premier état de l'eau-forte, il y a, au bas, une petite marge toute blanche. Ne peut-on donc pas supposer que cette marge était destinée à contenir ces vers, mais qu'ayant été trouvée trop étroite, elle a été couverte de travaux par l'artiste? Si on repousse cette supposition, on peut encore croire, sans invraisemblance, que les vers de Vondel ont été faits pour être écrits à la main au bas de l'eau-forte. C'était alors, en Hollande, l'époque des calligraphes habiles : de Coppenol, de Backuysen, de Bodding, de Bleuet, de La Chambre, de Jean Van Velde..., et les épreuves, au sortir de la presse, avaient de larges marges que les amateurs aimaient à faire couvrir de devises poétiques. On rencontre encore, en Hollande, quelques-unes de ces épreuves; M. Charles Blanc en signale une du portrait de Coppenol, au-dessous de laquelle était écrit en calligraphie : « Voici, de la main de Rembrandt, le portrait de Liéven Van Coppenol, le phénix des maîtres écrivains de son temps. Sa vieille main manie encore la plume avec intelligence. Il passe tous les calligraphes, comme le vaisseau le plus rapide devance les autres sur l'Y[1]. » Sur une épreuve du portrait du bourgmestre Six, nous apprend encore M. Charles Blanc, on lit, tracés à la main, quatre vers hollandais du poëte Vondel, qu'il traduit ainsi :

Tel on nous peint Jean Six, dans sa verte jeunesse,
Amoureux des beaux-arts dont toujours il rêva,
Mais plein, pour la vertu, d'une austère tendresse:
Or, la vertu demeure, et la couleur s'en va[2].

Mais que notre opinion soit vraie ou fausse, il n'en reste pas moins prouvé pour tous que ce portrait est celui de Corneille Nicolas Anslo, le

1. *Œuvre complet de Rembrandt*, t. II, p. 59.
2. *Ibid.*, p. 90.

Digitized by Google

célèbre prédicateur anabaptiste, et non celui de Renier Anslo, ainsi que l'avaient avancé les iconographes antérieurs à M. Charles Blanc.

Nous éprouvons une satisfaction toute particulière à publier ces résultats de nos observations, non point que nous attachions une grande importance à ces petits détails, mais parce qu'ils prouvent le soin extrême que M. Charles Blanc a porté dans la rédaction de son catalogue de l'*Œuvre complet de Rembrandt*. Ce devrait être une banalité, indigne d'être publiée en France, que de signaler l'ouvrage de notre collaborateur comme étant le seul que les amateurs puissent de nos jours consulter pour connaître les divers états des planches et les contrefaçons multiples, capables de les induire en erreur; comme étant le seul qui nous fasse connaître l'historique de certaines pièces, les prix qu'elles ont pu atteindre dans les ventes et des détails curieux touchant les personnages dont on a les portraits sous les yeux; le seul enfin qui nous fasse pénétrer dans la vie intime et familière de Rembrandt, suivre les moindres variations de sa pensée et ressentir les impressions sous l'empire desquelles était le maître, lorsqu'il entamait le cuivre d'une main fiévreuse. Et cependant on ne saurait trop répéter ces vérités en France, où nos experts, pour justifier le proverbe qui dit : que nul n'est prophète dans son pays, continuent à suivre les catalogues si froids et si inexacts de Bartsch et de Claussin, lorsqu'en Europe, celui de M. Charles Blanc est depuis longtemps adopté.

ÉMILE GALICHON.

Digitized by Google

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

XI.

L'ARTISTE APRÈS AVOIR VÉRIFIÉ LES FORMES QU'IL A CHOISIES, ACHÈVE PAR LA LUMIÈRE ET PAR LA COULEUR L'EXPRESSION MORALE ET LA BEAUTÉ OPTIQUE DE SA PENSÉE.

Nous touchons maintenant à la peinture proprement dite : nous entrons dans son vrai domaine. Jusqu'à présent, la pensée de l'artiste est demeurée comme couverte d'un voile. Sa composition, si elle n'est qu'une esquisse dessinée, nous pouvons nous la figurer comme un bas-relief qui serait à peine visible dans l'ombre de l'atelier. Mais qu'une fenêtre s'ouvre aux rayons du soleil, que la lumière se fasse, et aussitôt le bas-relief va se transformer en un tableau profond, où les plans pourront être multipliés à l'infini, et que la perspective creusera en faisant disparaître la surface plane qui servait de fond au bas-relief et que remplaceront un ciel, un paysage, une architecture fuyante, ou les murailles d'un palais magnifique, ou l'intérieur d'une cabane.

Digitized by Google

Fille de la lumière, la peinture crée à son tour une lumière à elle, et tout en imitant les effets lumineux qu'elle a observés dans la nature, elle porte en elle-même les éléments de sa clarté et de son obscurité. Il n'en est pas du peintre comme de l'architecte ou du sculpteur, dont les palpables créations sont soumises à la puissance mobile et changeante de la lumière naturelle. Tel monument qui paraît simple et grandiose au clair de lune, peut perdre ces qualités au grand jour, s'il est chargé de détails et rapetissé par une abondance d'ornements superflus qui avaient disparu à l'incertaine clarté de la nuit. Telle sculpture expressive, presque tragique, comme le *Pensieroso* de Michel-Ange, pourrait changer de caractère si on la changeait de place, et si, au lieu d'être éclairée par en haut, elle recevait une lumière d'en bas, qui dissiperait les ombres si profondément mélancoliques dont s'enveloppe le visage du héros. Au contraire, le peintre puise sa lumière dans sa boîte à couleurs, et lors même qu'il lui plairait de n'employer que les différents degrés d'une couleur unique, il est le maître de distribuer sur son œuvre le clair et l'obscur avec cette seule couleur, pourvu qu'il se conforme aux lois de l'optique. C'est le soleil, il est vrai, qui éclaire la toile du peintre; mais c'est le peintre qui éclaire lui-même son tableau. En y représentant à sa volonté les apparences de la lumière et de l'ombre qu'il a choisies, il y fait tomber un rayon de son esprit.

Libre ainsi d'illuminer son drame d'une manière qui restera invariable, il n'a pas à craindre que la lumière extérieure vienne jamais contredire le sentiment qui l'a inspiré, et cette liberté est justement ce qui lui permet de faire servir à l'expression le ménagement des lumières et des ombres, le *clair-obscur*. Bien que ce mot soit quelquefois employé par les peintres pour désigner un ton crépusculaire qui tient le milieu entre le jour et les ténèbres, il faut entendre par clair-obscur cette partie essentielle de la peinture, qui est l'art de l'éclairer.

Nous avons comparé à un bas-relief monochrome l'esquisse dessinée du peintre. Supposons maintenant que ce bas-relief a cessé d'être un marbre; qu'il se compose de substances diverses; que certains personnages y sont revêtus, dans l'ombre, de draperies claires, et, dans la lumière, de draperies sombres; que, parmi les figures, il s'en trouve de basanées ou de noires; qu'il se mêle à la composition des arbres au feuillage brun et d'autres au feuillage pâle : voilà le clair-obscur modifié par la somme de noir et de blanc que viennent y apporter les divers éléments du tableau. La lumière, en rencontrant des surfaces qui l'absorbent et des surfaces qui la renvoient, a changé l'effet du dessin et en a varié l'aspect,

Digitized by Google

sans cependant détruire dans sa masse le grand parti de clair-obscur que le peintre avait pris d'abord. Ces variétés introduites dans l'harmonie première du dessin par des notes plus ou moins hautes, plus ou moins basses, de lumière et d'ombre, sont ce qu'on appelle des *valeurs*. La valeur d'un objet en peinture est donc le degré de force avec lequel il réfléchit la lumière. Dans le clair-obscur d'un tableau qui représenterait un groupe de fruits, par exemple, une orange aurait moins de valeur qu'un citron, parce que l'orangé est moins lumineux que le jaune. Ainsi tous les objets visibles de la nature possèdent un degré de clarté et d'obscurité qui leur assigne une place dans la gamme du clair-obscur, et leur donne une valeur qu'on appelle aussi leur *ton*. Ce mot dérivé du grec τόνος, qui signifie tension, vigueur, exprime la somme de l'intensité lumineuse. Il est synonyme de valeur.

Il faut donc distinguer le ton de la *teinte*, c'est-à-dire de la couleur, bien que ces deux termes, ton et teinte, soient souvent employés l'un pour l'autre à cause de leur étroite parenté. Rigoureusement parlant, le ton est indépendant de la teinte et peut en être séparé. Nous verrons bientôt que le graveur, lorsqu'il traduit sur le cuivre les couleurs d'un tableau, ne fait autre chose que séparer le ton de la teinte. Au surplus, la nature elle-même nous montre à chaque instant des substances qui n'ont pas le même ton bien qu'elles aient la même couleur. Le lilas, par exemple, qui ressemble à la violette par la couleur, en diffère cependant par le ton, puisque le lilas est un violet clair et le violet un lilas foncé. Réciproquement, deux objets présentent parfois des tons égaux et des teintes différentes. Ainsi, lorsque le ciel s'assombrit à l'horizon et devient d'un gris bleuâtre, il arrive souvent que le feuillage de tel arbre qui reste éclairé par le soleil, et qui tout à l'heure se détachait en vigueur sur l'horizon, devient à peu près du même ton que le ciel, de sorte que le peintre a de la peine à discerner si le ciel a plus de valeur que l'arbre, ou si c'est le vert-clair de l'arbre qui en a plus que le gris-bleu du ciel.

Cette distinction entre le ton et la teinte, entre la valeur et la couleur, nous amène à distinguer entre le clair-obscur et le coloris : le premier qui particularise les objets par le relief, le second qui les particularise par la couleur. Tant que le tableau demeure monochrome, la peinture est bien loin d'avoir dit son dernier mot. Il lui reste encore à traduire les valeurs en couleurs, à revêtir de nuances sans fin telles formes qui, dans l'économie du clair et de l'obscur, jouaient un rôle à peu près semblable, à remplacer enfin la lumière blanche qui enlève les figures les unes sur les autres, par la lumière colorée qui, venant les en-

Digitized by Google

richir de ses teintes, en rendra l'illusion plus vive, le mirage plus charmant.

XII.

LE CLAIR-OBSCUR AYANT POUR BUT, NON-SEULEMENT DE METTRE LES FORMES EN RELIEF, MAIS DE RÉPONDRE AU SENTIMENT QUE LE PEINTRE VEUT EXPRIMER, OBÉIT AUX CONVENANCES D'UNE BEAUTÉ MORALE AUSSI BIEN QU'AUX LOIS DE LA VÉRITÉ NATURELLE.

D'après le peu que nous savons de la peinture antique, et le peu qui nous en reste, il est permis de croire que le clair-obscur n'est devenu un moyen d'expression que dans les temps modernes. Sous l'influence de la sculpture, qui était chez les Grecs l'art dominant, leur peinture n'a guère employé la lumière et l'ombre que pour l'imitation des parties saillantes et rentrantes de la forme. Philostrate décrivant une figure de Vénus, dit que la déesse sort du tableau comme si elle voulait être poursuivie, et Pline raconte que dans le portrait d'Alexandre peint par Apelles, en Jupiter tonnant, les doigts qui tenaient la foudre paraissaient hors de la toile, *extra tabulam esse*. Mais il est peu probable que la peinture grecque se soit servie de la lumière et de l'ombre pour ajouter à l'intérêt de l'action représentée la poésie du clair et de l'obscur. Modelées une à une en plein air, les figures du tableau grec étaient selon toute apparence juxtaposées comme celles d'un bas-relief; elles ne formaient point un ensemble qui eût une signification par le charme du mystère ou par le triomphe de l'éclat. Il semble que jamais aucun trouble n'ait obscurci les âmes sereines des peintres antiques et qu'ils n'aient point soupçonné l'expression de l'ombre. Cependant après les longues tristesses du christianisme, l'humanité dut se réveiller un jour avec des sentiments que l'antiquité n'avait point connus ou du moins qu'elle n'avait pas manifestés dans son art : la mélancolie, l'inquiétude vague, les tourments de la superstition, toutes les ombres du cœur. Lorsque la Grèce ressuscita en Italie, lorsque Athènes s'appela Florence, la lumière antique reparut, mais à travers les voiles du sombre moyen âge, et c'est alors que le premier des grands génies modernes, Léonard de Vinci, apporta dans la peinture une lueur nouvelle, et trouvant l'éloquence de l'ombre, fit entrevoir que le clair-obscur saurait exprimer les profondeurs de la rêverie comme celles de l'espace, et, avec tous les reliefs du corps, toutes les émotions de l'âme.

Digitized by Google

Oui, si l'on s'en tient à la vraisemblance, ce sont les modernes qui, non contents de modeler séparément chaque figure, ont inventé de *modeler le tableau,* c'est-à-dire de le traiter à son tour comme une seule figure, comme un seul tout, ayant ses grands partis de clair, de brun et de demi-teintes. Titien comparait avec justesse et en maître qu'il était, le clair-obscur d'un tableau bien éclairé par le peintre à l'effet d'une grappe de raisin dont chaque grain en particulier offre du côté du jour son clair, son ombre et son reflet, tandis que tous les grains pris ensemble ne présentent qu'une seule large masse de lumière soutenue par une large masse d'ombre. Cette comparaison nous conduit au principe qui domine la théorie du clair-obscur. Ce principe, c'est l'unité, qui veut dire ici l'harmonie du spectacle pour la vue et l'harmonie de l'expression pour la pensée, et de plus, l'accord voulu par le sentiment entre ces deux harmonies.

Combien l'art est supérieur à la nature lorsqu'il se meut dans son domaine, qui est le beau! Il se peut qu'une tempête éclate sur l'Océan en pleine lumière et même par un gai soleil : quel artiste voudra la peindre sans y compromettre le ciel, sans y ajouter l'horreur des nuages les plus sinistres et les menaces de la nuit? N'est-ce pas un rôle expressif que joue le clair-obscur dans le *Naufrage de la Méduse,* traversé par cette lumière pâle et froide qui glisse sur les mourants et les cadavres, tandis qu'à l'horizon lointain un rayon d'espoir sillonne la mer? Que de fois il arrive que le soleil éclaire à contre-sens des catastrophes qu'il ignore! Est-ce au peintre d'imiter cette sublime indifférence alors que ce n'est pas trop de toutes les ressources accumulées de son art pour remuer fortement les âmes? « Vous êtes bien en arrière de votre siècle, — disait un philosophe à un artiste, — si vous croyez qu'il est sans intérêt de savoir quel temps il faisait à Rome le jour où César fut assassiné. » A l'inverse de la nature, qui distribue au hasard ses poésies dans l'infini des temps et des espaces, la peinture n'a pour nous émouvoir qu'un espace très-limité, un moment très-court. Voilà pourquoi les lois de l'unité s'imposent à elle, non comme une entrave, mais au contraire comme un moyen sûr de redoubler son énergie et de tendre ses ressorts.

Et d'abord, que le choix du luminaire soit abandonné à la volonté du peintre, nous l'avons dit, et cela va sans dire; mais que de trésors sont déjà contenus dans cette seule liberté, que de variantes elle nous promet! Parcourons l'histoire des peintres, ou plutôt promenons-nous dans la galerie du Louvre : nous y verrons que chacun des grands génies de la peinture a sa lumière à lui, son heure de prédilection, son flambeau.

Digitized by Google

Léonard de Vinci préfère pour son tableau, comme les femmes pour leur beauté, les lueurs tempérées de la lampe ou celles du demi-jour. Il se plaît à jouer dans un ton mineur la musique du clair-obscur et à laisser tomber le doux mystère d'une gaze sur ses évocations les plus vivantes, particulièrement sur cette tête de la Joconde dont le regard nous fascine derrière le store de poésie qui semble interposé entre elle et nous. « Le « visage, dit-il, acquiert une grâce et une beauté singulières par la fu- « sion des lumières et des ombres. On en voit des exemples sur les per- « sonnes assises aux portes des maisons obscures et éclairées à la chute » du jour. »

Vienne Rubens, le peintre des magnificences extérieures et de l'apparat, il ouvrira ses fenêtres toutes grandes au soleil et il osera en imiter les splendeurs. Rembrandt, au contraire, âme de songeur, homme *en dedans*, choisit un atelier sombre où il ne laisse pénétrer qu'un rayon avare et comprimé. La banalité du grand jour lui déplaît et l'importune; il ne vit à l'aise que dans le monde intérieur de ses pensées, dans la mélancolie et la profondeur infinie de ses demi-teintes, produites par des lueurs fantastiques plutôt que naturelles. C'est là qu'il invente l'apocalypse de la lumière. Il prodigue les ombres; mais il les creuse; il les veut à la fois sourdes et transparentes. Il se représente le théâtre de la vie comme une retraite subobscure, et si le soleil y éclate un instant, c'est pour aller bientôt se tranquilliser, s'attiédir et se perdre dans cette harmonie silencieuse où il épouse la nuit.

Poëte amoureux et attristé, Prud'hon trahit sa préférence pour les ombres adoucies et les lumières pâles. C'est aux clartés de la lune qu'il promène la grâce de son élégie et les amères voluptés de sa douleur; c'est encore aux rayons de l'astre nocturne qu'il peint les plus horribles tragédies, la mort d'Abel et la mort du Christ. D'autres, comme Elsheimer, Léonard Bramer, Gérard Honthorst, se vouent à l'imitation des lumières artificielles; ils ne regardent la nature qu'aux flambeaux; ils aiment la nuit noire et ils recherchent dans la tradition tous les sujets, tous les drames dont la terreur peut être redoublée par l'obscurité, car il y a quelque chose de pathétique dans les ténèbres lorsqu'elles oppriment la douleur. Enfin il s'est trouvé même au sein de notre école française, si claire pourtant et si mesurée, des génies fantasques, épris de l'extraordinaire, qui ont éclairé leurs tableaux ou plutôt leurs visions de lueurs phosphorescentes, et de nos jours on a vu Girodet s'inspirer des poésies d'Ossian pour évoquer les ombres des guerriers français dans les palais qu'habitent les fantômes de Fingal et des siens, et y faire apparaître les grands généraux de la république, Marceau, Kléber, Hoche, Desaix,

Digitized by Google

Jourdan et Dugommier, qui, portés sur des météores, déchirent de leurs éperons les brouillards illuminés de l'Olympe scandinave.

Mais la liberté du peintre est encore plus étendue, car il lui appartient, quand il a choisi son luminaire, de le supposer étroit ou large, diffus ou concentré, animé ou froid. Il lui appartient aussi d'en diriger l'incidence au profit de la beauté visible, et même selon le sentiment que sa peinture doit exprimer.

Veut-il produire des effets ressentis, et, pour le spectateur rapproché, un énergique relief, il resserre l'ouverture par où la lumière entrera et il la fait bondir sur certains côtés de la forme dont la saillie est alors augmentée par des ombres résolues. Il obtient ainsi des plans positifs et nettement formulés, à la façon de Caravage, de Ribera, de Valentin, au risque de tomber, comme ces maîtres, dans l'opacité du noir, et d'ôter aux carnations leur aspect naturel en leur donnant tantôt l'apparence du plâtre, tantôt celle d'un cuir épais, jaune et dur, qui ne laisse transparaître ni la couleur ni la circulation du sang.

Veut-il représenter des scènes qui ont dû se passer en plein air et qui n'ont à produire que l'expansion du sentiment, l'épanouissement de l'âme, il choisira, comme Véronèse et Rubens, un luminaire élargi, ouvert, abondant, de nature à lui procurer des masses légères et gaies, suffisamment soutenues par des fonds demi-obscurs. Et ce n'est pas seulement à des spectacles brillants et pompeux, comme les *Noces de Cana* ou le *Couronnement de Marie de Médicis,* que convient une lumière diffuse et généreuse ; elle convient aussi à tout ce qu'on appelle les grandes machines, parce qu'une vaste composition, soit qu'on la destine à décorer une muraille, soit qu'elle forme un tableau séparé, ne serait pas tolérable si elle était attristée, étouffée par l'étendue des ombres, pour peu surtout qu'elles fussent tranchantes. Il n'est pas vraisemblable que de larges espaces soient éclairés par un jour de cachot, et c'est ici qu'il importe de se rappeler ce que dit Léonard de Vinci, au chapitre CCCXLIII de son livre : « La lumière universelle donne plus de grâce aux figures qu'une « lumière particulière et petite, parce que les lumières larges et puis- « santes environnent et embrassent le relief des corps, de sorte que les « ouvrages qu'elles éclairent se débrouillent de loin et avec grâce, tan- « dis que ceux qui ont été peints sous un luminaire étroit prennent une « forte somme d'ombres, et paraissent de loin comme une plate peinture « (*mai appariscono da luoghi lontani altro che tinte*)... » De cette belle observation il résulte que les tableaux de chevalet sont les seuls où l'on puisse épargner la lumière, parce que le spectateur, devant les regarder de près, y découvre des profondeurs qui à distance se résoudraient en

Digitized by Google

une masse de noir. Tous ceux qui ont visité le musée du Louvre y ont remarqué deux petits tableaux de Rembrandt qu'on nomme les *Philosophes*. Chacun représente un vieillard en méditation dans une chambre souterraine, qui reçoit, par une sorte de soupirail vitré, un peu de lumière. Cette lumière assourdie traverse avec peine la poussière du vitrage; elle suinte le long des murs, elle rampe sur le sol, elle indique vaguement les formes du vieillard, et bientôt vaincue, elle va se perdre dans la nuit du caveau. Il est impossible de mieux exprimer par la seule magie du clair et de l'obscur la mélancolie tranquille d'une rêverie solitaire et le silence. Eh bien, si l'on suppose que Rembrandt eût peint ses *Philosophes* de grandeur naturelle, sur une toile de cinq ou six mètres, on sentira tout de suite que ces masses ténébreuses eussent perdu toute poésie et que nous aurions au Louvre deux tableaux monstrueux, presque ridicules, au lieu de posséder les deux diamants de la peinture sombre. Rembrandt, il est vrai, dans sa fameuse *Ronde de nuit* qui est une grande toile (et qui fut peut-être une Ronde de jour) a laissé beaucoup d'importance et d'étendue à ses ombres; mais du moins il s'est bien gardé de tomber dans les tons d'encre, à l'exemple du Caravage et de Ribera, et ses ombres, bien que rembrunies par le temps, conservent encore une transparence heureuse; elles sont comme imbibées d'une clarté qui s'est assoupie dans le mystère et qui demeure semblable à une secrète et lointaine réminiscence du soleil.

Maintenant, quel sera l'angle d'incidence de la lumière choisie? Viendra-t-elle d'en haut, ou d'en bas, ou de côté? La supposera-t-on placée en face du tableau ou derrière les figures?

Winckelmann raconte, dans ses *Remarques sur l'architecture des anciens*, que les jeunes filles de Rome, lorsqu'elles ont été promises en mariage, se font voir pour la première fois en public à leurs époux dans la rotonde du Panthéon, parce que le jour n'y pénètre que par une ouverture unique pratiquée au centre de la voûte, et que le jour d'en haut est le plus favorable à la beauté. Les femmes sont ici les meilleurs juges et leur décision est sans appel. Nous y ajouterons cependant une considération, c'est que l'homme étant le seul, parmi les êtres vivants, à qui l'attitude verticale soit naturelle, est destiné à recevoir la lumière qui tombe d'en haut. Cette lumière fait valoir toutes les grâces de la figure humaine, dont la dimension en hauteur est si dominante. Il n'en est pas ainsi des spectacles de la nature. Les montagnes, les collines, les arbres, les fleuves, les ravins et les autres accidents du paysage perdent une partie de leur caractère et de leur forme quand ils sont éclairés à pic. Aussi la campagne n'est-elle jamais plus intéressante pour le paysa-

Digitized by Google

giste que lorsqu'elle est traversée obliquement et presque horizontalement par les rayons du matin ou les rayons du soir. Au contraire, la figure humaine est en général plus belle quand elle reçoit la lumière qui vient des cieux. Dans une galerie dont les ouvertures sont ménagées sur la pente du comble, les statues produisent l'effet le plus agréable et ont le plus de dignité. Une nappe de lumière, en s'étendant sur les pectoraux, les agrandit à l'œil, efface le dessous des côtes, recule les plans du ventre, et accuse par un clair décidé celle des deux jambes qui, étant plus ou moins fléchie, avance sur l'autre et ne porte point. Mais c'est la tête humaine surtout qui, sous la lumière d'en haut, réunit toutes ses beautés. La saillie des frontaux se dessine, les yeux deviennent plus brillants sous la cavité sombre que creuse l'arcade des sourcils; la pommette légèrement se soulève, le nez se simplifie et s'allonge, marqué par une traînée lumineuse que soutient l'ombre portée où le noir des narines s'adoucit et se perd. Enfin, pour peu que le jour ne soit pas absolument perpendiculaire, le rayon anime la lèvre inférieure, modèle le menton, et, laissant dans l'ombre l'enfoncement du cou, en forme une colonne obscure qui porte la masse claire du visage.

Que la lumière vienne d'en bas, tout ce bel ordre renversé se change en désordre. Qui de nous n'est offusqué de voir les actrices de nos théâtres se défigurer si souvent aux feux de la rampe qui trahissent leur beauté et vérifient leur jeunesse? Combien de fois le jeu de leur physionomie n'est-il pas démenti par cet éclairage à contre-sens qui, jetant une ombre au-dessus des pommettes, leur prête une expression équivoque de douleur ou de malice? Il est remarquable aussi que les monuments d'architecture cessent d'avoir toute leur signification lorsqu'ils sont éclairés horizontalement, et à plus forte raison d'en bas, parce que les profils des chapiteaux, des bandeaux, des corniches ont été motivés par la chute des eaux du ciel, en même temps que par la verticalité de la lumière, et que l'architecte a prévu leur ombre en dessous et non pas en dessus. Sur les monuments, comme sur la figure humaine, si la lumière arrive de face et de manière à dévorer les ombres, elle aplatit ce qu'elle devait mettre en relief. Mais si elle vient de côté ou par derrière, de façon que les objets soient plus ou moins interposés entre le luminaire et le spectateur, cela peut fournir des effets piquants et inattendus, dont l'emploi n'est pas interdit par le goût, quand il ne l'est point par la vraisemblance. Malheureusement ces singularités éveillent toujours la manie des imitations, et il nous souvient encore du temps où certains romantiques, courant après une originalité facile, multipliaient les tableaux éclairés par le fond, et cernant d'un liséré lumineux des figures tantôt transparentes, tantôt

Digitized by Google

sombres, les faisaient ressembler ou à des lanternes vivantes ou à des mulâtres qui ont reçu de la neige sur les épaules.

Léonard de Vinci veut qu'on oppose à l'ombre un fond clair, au clair un fond sombre, et c'est là un principe général, fécond et sûr, un précepte inattaquable. Il est cependant des coloristes qui ont cru mieux faire et agrandir l'harmonie de leurs tableaux en joignant les bruns des figures aux bruns du fond, et en accompagnant par les demi-clairs du fond les grands clairs des figures. Mais ce sont là des secrets supérieurs à l'enseignement, du moins à l'enseignement élémentaire. Celui qui les a le mieux possédés, c'est le Corrége. Il en a tiré une suavité voluptueuse qui caresse le regard, attiédit l'air, pour ainsi dire, amplifie la nature, détend les cordes de l'esprit, et ajoute un sentiment de bonheur aux spectacles de la vie. Quand il a placé dans son tableau une lumière franche et dominante, il a soin de la faire suivre d'une demi-teinte, et s'il veut revenir à une partie brillante dans un espace moindre, il ne passe pas tout de suite au degré de ton d'où il était parti, mais il y conduit nos yeux par une gradation insensible, de sorte que la vue du spectateur, suivant l'observation de Mengs, est réveillée de la même manière qu'une personne endormie est tirée du sommeil par le son d'un instrument agréable, éveil qui ressemble plutôt à un enchantement qu'à un repos interrompu.

« Pendant mon séjour à Venise, dit Joshua Reynolds, j'ai employé la « méthode que voici pour me rendre utiles les principes qu'avaient suivis « les maîtres vénitiens. Lorsque je remarquais un effet extraordinaire de « clair-obscur dans un de leurs tableaux, je prenais une feuille de mon « cahier d'études, j'en couvrais de crayon noir toutes les parties, en obser- « vant le même ordre et la même gradation qui étaient dans le tableau, et « en ménageant la blancheur du papier pour représenter la lumière. Après « un petit nombre d'épreuves, je reconnus que le papier était toujours « couvert de masses à peu près semblables. Il me parut enfin que la pra- « tique générale de ces maîtres consistait à ne pas donner plus d'un quart « du tableau à la lumière, en y comprenant le clair principal et les clairs « secondaires, d'accorder un autre quart à l'ombre et de réserver le reste « pour les demi-teintes...

« En tenant à quelque distance de l'œil un papier ainsi crayonné par « masses, ou, si l'on veut, grossièrement tacheté, on sera surpris de la « manière dont il frappera le spectateur; il éprouvera le plaisir que cause « une excellente distribution du clair-obscur, quoiqu'il ne puisse distin- « guer si ce qu'on lui montre est un sujet d'histoire, un paysage, un por- « trait ou de la nature morte, car les mêmes principes s'étendent sur « toutes les branches de l'art... »

Digitized by Google

Que la masse des demi-teintes occupe environ la moitié de l'espace à couvrir, que le clair et l'ombre se partagent l'autre moitié, c'est là une moyenne heureuse et à souhait pour le plaisir des yeux. On peut l'adopter à l'exemple des Vénitiens et sur la foi d'un peintre éminent, qui fut aussi un esprit supérieur. Il ne faut rien moins que le génie de Rembrandt pour changer ces rapports et limiter le champ de la lumière à un huitième environ de l'espace. Celui qui ne songerait qu'à flatter la vue devrait s'interdire une telle économie de clair-obscur, car il nous ferait acheter trop cher le piquant de son effet. Mais Rembrandt, qui parlait toujours aux yeux de l'âme, a pu assombrir sa peinture au profit de l'expression morale, et sacrifier la gaîté extérieure du spectacle à la poésie intime de ses pensées. En l'absence d'une semblable poésie, l'abondance du noir ne ferait qu'attrister et décourager le spectateur.

Plus hardi que les Vénitiens et animé d'un génie qui était l'inverse du génie de Rembrandt, Rubens a ménagé à la lumière dans ses tableaux le tiers environ de la surface à peindre. De là cette magnificence aimable, cette pompe séduisante, claire et facile, qui nous enchante au point que chacun de nous voudrait se trouver sur le théâtre des scènes qu'il a représentées, désire se baigner dans les eaux où se plongent ses néréides, se promener dans les palais qu'il a bâtis pour ses héros et qui sont ouverts à ses dieux. Cependant, pour conserver du ressort à des peintures aussi généreusement éclairées, il faut en soutenir l'effet par la variété et la qualité des couleurs. L'éclat que Rubens a obtenu ne tient pas à la vigueur des masses obscures; elle tient à ce qu'il a exalté sa lumière sans donner plus d'énergie à ses ombres. C'est à Rubens que pensait Montabert, lorsqu'il a dit en son *Traité de peinture :* « Nous admirons tous « les jours la carnation éblouissante de certains enfants éclairés d'une « manière piquante dans les rues, en plein air et même au soleil; cet « éclat n'apporte sur leurs têtes si fraîches aucune ombre obscure, téné- « breuse, rude ; tout est clair, tout est arrondi et d'un relief puissant, « tout est tendre et frais, et cependant rien de trop mou, rien de trop « indécis... Le peintre, pour imiter de pareils effets, devra doubler l'éclat « de sa lumière, et non pas augmenter l'obscurité de ses ombres. »

Quelle que soit la répartition du clair-obscur, sa beauté optique est soumise à la loi souveraine de l'unité. Mais que signifie le mot unité? Il signifie que le tableau ne doit offrir ni deux masses claires d'une égale intensité, ni deux masses brunes d'une égale vigueur. Le moyen sûr de détruire l'effet d'une lumière ou la valeur d'une ombre, c'est de leur assimiler une seconde masse lumineuse ou une seconde masse brune. Il est d'ailleurs sensible que pour être intéressant tout spectacle pittoresque

Digitized by Google

doit présenter un point clair dominant dans l'ensemble des clairs, et un point obscur dominant dans l'ensemble de l'obscurité, sans quoi l'attention se divise, le regard incertain se fatigue, l'intérêt se perd. Voyez, par exemple, un portrait en buste de Rubens ou de Van Dyck; si le personnage est vêtu de noir et coiffé d'un chapeau, la masse sombre du chapeau aura moins de volume que celle de l'habit, de sorte que, transporté dans un cadre plus étroit, où les deux bruns se balanceraient en grandeur, le portrait deviendra insoutenable, et la pondération de l'ensemble sera détruite précisément par l'équilibre des noirs. Si le modèle est en cheveux, sa tête formera le clair dominant; et s'il laisse voir une main, cette main sera moins claire que le visage; et si la main tient un gant, pour éviter que le gant et la main ne composent une masse qui égalerait en volume celle de la tête, le gant sera supposé de daim, de castor ou d'une teinte neutre, comme les gants de Titien et de Vélasquez; il sera sali du moins afin que le second clair ne le dispute pas au premier.

Par ces mots « l'unité du clair-obscur » il faut donc entendre, encore une fois, qu'il y aura une masse claire principale et une masse brune dominante, parce que toute rivalité produirait un combat de forces équivalentes qui déconcerterait les yeux et tiendrait en suspens l'impression voulue. Dans le tableau comme dans la nature, la lumière doit être *une* mais non pas *unique*. Quand le soleil illumine la création, ses rayons, réfléchis par les eaux, répercutés par les nuages, provoquent eux-mêmes des clartés secondes qui rehaussent l'éclat de l'astre et font cortége à son triomphe. De même, après le coucher du soleil, les planètes, à la distance infinie où on les aperçoit au fond du firmament, y brillent comme des points lumineux qui accompagnent modestement le flambeau de la nuit et en augmentent le lustre par leur scintillement éloigné et leur petitesse.

Pour l'expression morale du tableau, deux foyers de lumière, dont l'un est subordonné à l'autre, font quelquefois un effet pathétique et merveilleux. Et ce qui prouve que le clair et l'ombre ont autant d'affinité avec l'âme qu'avec la vue, c'est que les peintres français, guidés par l'esprit plutôt que par le tempérament, sont, de tous les peintres, Rembrandt excepté, ceux qui ont le mieux compris l'éloquence du clair-obscur. Combien nous trouverions belle la *Clytemnestre* de Guérin, si elle était l'œuvre d'un artiste étranger! Que de prestige dans cette lumière de la lampe qui éclaire le sommeil d'Agamemnon et qui, interceptée par un rideau pourpre, a déjà pris la teinte du sang! Quel émouvant contraste entre ces deux figures d'Égisthe et de Clytemnestre, qui tremblent la fièvre de leur crime en cette demi-teinte sinistre, et la paix profonde

Digitized by Google

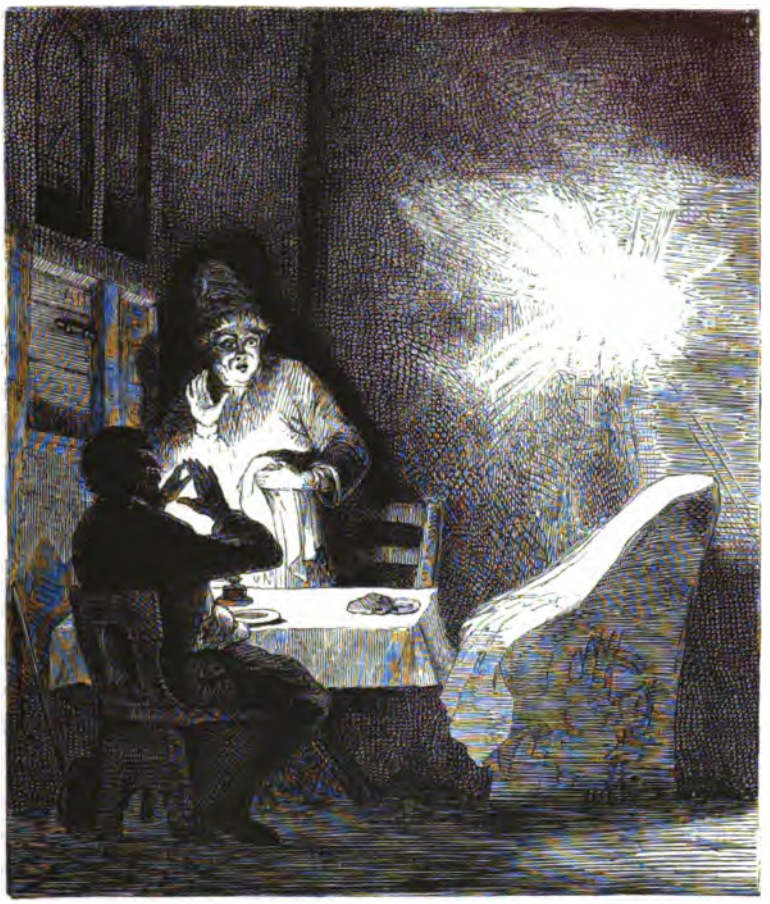
dans laquelle est endormi le héros et que semblent représenter aux yeux les paisibles clartés de la lune, éclairant une cour intérieure du palais d'Argos... Chose remarquable, c'est dans une école qui passe pour avoir dédaigné les ressources du clair-obscur et de la couleur, qu'on a vu se produire aussi cet *Endymion* qui dort caressé par les rayons d'une déesse invisible et que Prud'hon ne se lassait point d'admirer... Sans parler de Granet, qui a peint tous les drames de la lumière souterraine, et du grand artiste qui, dans son *Virgile lisant l'Éneïde,* a rencontré un effet si tragique dans cette image de Marcellus qui se dresse comme un fantôme de marbre évoqué par le poëte, et qui projette une ombre colossale et indécise sur les murailles du palais de César.

Mais il faut en convenir, c'est à Rembrandt qu'il était réservé de puiser des trésors dans le clair-obscur. « Celui-là est le *clair-obscuriste* par excellence, » disait David à son élève Alexandre Couder. En effet, que de choses il a su exprimer par le drame du jour et de l'ombre, ce grand peintre de la brumeuse Hollande, soit qu'il représente le Christ lorsqu'il ressuscite Lazare en faisant éclater la lumière de la vie dans la nuit du tombeau, soit qu'il apparaisse à la Madeleine comme un corps lumineux qui va se fondre et s'évanouir dans l'essence divine, soit que l'ange quitte la famille de Tobie et s'envole au sein d'une lueur miraculeuse, soit enfin que dans l'humble demeure d'un charpentier, où une mère allaite son enfant, il tombe un rayon du ciel qui, tout à coup, nous annonce que cette mère est une vierge et que son enfant nous promet un dieu. Il est une composition de Rembrandt où la lumière joue un rôle sublime. C'est une pensée rapidement écrite sur un dessin lavé de bistre, pour le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs.* Les deux disciples, à table avec Jésus-Christ dans une maison pauvre, l'ont vu tout à coup disparaître de devant eux, et ils sont saisis d'une frayeur religieuse, car à la place où ils venaient d'entendre sa voix et de rompre le pain avec lui, ils voient trembler une lumière surnaturelle qui a remplacé le dieu disparu.

Au peintre qui a imité les combats du jour et de la nuit, il reste encore à imiter la présence de l'air et les profondeurs de l'espace. La perspective qui déforme les lignes, altère aussi les tons, et de même que le bruit s'affaiblit en s'éloignant et, se perdant peu à peu, finit par devenir le silence, de même les ombres et les lumières, à mesure qu'elles s'éloignent de nos yeux, subissent une dégradation insensible, et finissent à une grande distance par n'être plus ni lumière ni ombre, et par s'évanouir dans le ton de l'air. Léonard de Vinci a prouvé par une figure de géométrie que cette dégradation était mesurable. On peut d'ailleurs en observer le phénomène à l'entrée d'une galerie longue, qui serait également

Digitized by Google

éclairée dans toute son étendue et soutenue par des colonnes ou ornée de statues en marbre, à des intervalles égaux. Si le spectateur se place de manière à voir toutes les statues se détachant les unes sur les autres, il reconnaîtra que la seconde est moins brillante que la première et la



PENSÉE DE REMBRANDT POUR LES PÈLERINS D'EMMAÜS.

troisième moins claire que la seconde et ainsi de suite. Par contre, les ombres qui étaient fermes dans la première, s'adoucissent dans la seconde et vont s'attendrissant, de proche en proche, jusqu'à la dernière statue qui est à la fois la moins lumineuse et la moins ombrée, et conséquemment la plus confuse au regard. Il est inutile d'ajouter qu'à distances égales, l'affaiblissement du ton devient plus sensible dans une atmo-

Digitized by Google

sphère épaisse et vaporeuse que dans un air pur. Mais une telle dégradation ne s'obtient pas seulement en peinture par l'apaisement des clairs et l'adoucissement des ombres ; il s'obtient aussi par le caractère de l'exécution ou de la touche, comme nous le dirons bientôt. Les objets avancent ou reculent, non pas uniquement par leur clarté et leur obscurité, mais encore et surtout par la précision ou le vague avec lesquels le peintre nous les montre, c'est-à-dire par le fort ou le faible de la touche qui les accuse; car il peut arriver qu'un lointain soit clair et qu'il reste lointain, comme il arrive aussi que les objets les plus obscurs sont le plus rapprochés du cadre. Ces masses de vigueur que les peintres mettent quelquefois sur le premier plan — et qu'il vaut mieux mettre sur le second, — s'appellent des *repoussoirs,* parce qu'elles ont pour but de faire mieux fuir les objets éloignés, de les repousser. Claude Lorrain, pour approfondir son paysage et en rendre les fonds plus lumineux, a soin de placer sur le devant quelques arbres touffus au feuillage sombre, ou quelques ruines d'un ton vigoureux, qui remplissent dans son tableau le même rôle que les coulisses sur la scène d'un théâtre. Pourvu qu'ils ne soient pas gauchement employés et que le peintre ait su les dissimuler par la vraisemblance, les repoussoirs peuvent être une ressource utile et même un artifice nécessaire, quand il s'agit de creuser l'espace et de feindre un vaste horizon. Dans le portrait du *Jeune homme vêtu de noir* qui a été si longtemps au Louvre sous le nom de Raphaël, et que l'on attribue maintenant au Francia, dans ce portrait d'une expression si grave, si pénétrante et si triste, j'allais dire si poignante, le buste tout entier forme, par l'énergie de ses ombres à fleur de cadre, un repoussoir admirable, derrière lequel s'enfuit à perte de vue un paysage qui entraîne le regard et la pensée du spectateur, lorsque, après avoir contemplé la rêverie douloureuse de ce jeune homme, il va chercher au loin le calme de la nature.

Ainsi le seul clair-obscur renferme déjà une beauté qui pourrait presque suffire à la peinture, car elle suffit au relief des corps et contient les poésies de l'âme. Mais que de merveilles produira ce grand art, lorsque le peintre, décomposant la lumière, y aura puisé une variété infinie de teintes pour en revêtir l'unité de son clair-obscur, lorsque enfin il aura trouvé dans un rayon de soleil l'écrin des couleurs!

CHARLES BLANC.

Digitized by Google

PIERRE PUGET

(SUITE [1].)

L'*Andromède* n'a pas une aussi longue histoire que le *Milon*. Mais nous pouvons également suivre toutes les phases de cette histoire, grâce à des documents certains.

Dans sa lettre à Louvois, du 20 octobre 1683, Puget nous apprend qu'il avait travaillé à l'*Andromède*, « en divers temps, cinq ans, y comprenant le modèle, qui étoit aussi grand que le marbre. » Quelques mois après, en 1684, il la terminait et la signait sur les deux côtés de la base : P. PUGET MASSIL. SCULP. ARCH. ET PIC. SCULPEBAT ET DICABAT EX..... A. DOM. MDCLXXXIV. Un ruban déroulé, portant les noms LUDOVICO MAGNO, complète le sens de l'inscription. «Pierre Puget, Marseillais, sculpteur, architecte et peintre a sculpté cette œuvre et l'a dédiée à Louis le Grand, l'an du Seigneur 1684 [2]. » Le 28 juin, Louvois recevait la nouvelle de l'achèvement du travail. Il répondit à Puget le 7 juillet :

Vostre lettre du 28 du mois passé m'a esté rendue. Vous ne devez point compter que je puisse accepter pour le Roy la figure d'Andromède à laquelle vous travaillez sans l'avoir veue ; ainsy il faut que vous la fassiez amener icy si vous voulez me mettre en estat d'en traiter pour Sa Majesté.

En refusant de recevoir l'*Andromède* sur parole, Louvois ne cédait

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 193 et 308 ; t. XIX, p. 218 et 403.

2. Après le mot EX, une entaille du marbre interrompt l'inscription. Le catalogue du Louvre donne : EX A.... (*ex animo*), ce qui pourrait signifier « de cœur, » — « et l'a dédiée de cœur à Louis le Grand. » Mais je n'ai pu apercevoir trace de l'A.

Digitized by Google

pas, comme on pourrait le croire, à un mouvement de défiance personnelle contre Puget. Une lettre de ce dernier va nous montrer que la mesure était générale. Heureux temps, où un ministre se croyait obligé, avant d'accepter une œuvre d'art, de la voir de ses propres yeux! Nous avons fait des progrès depuis cette époque. Nos sculpteurs ne sont plus des Puget, mais il n'ont plus affaire à des Louvois.

Voici ce que Puget écrivait à un de ses amis, le sculpteur Lieautaud, un illustre inconnu, qui venait de donner la mesure de son talent dans la décoration du maître-autel de l'église de Saint-Maximin. Retrouvée par M. Magloire Giraud et communiquée au *Bulletin du comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, cette lettre est presque inédite. Elle apporte un document précieux à l'histoire de l'*Andromède*.

A Monsieur Joseph Lieautaud esculpteur a la Cieutat.

Marseille, ce 4 aoust 1684.

Monsieur,

Je vous salue, vous faisan offre de mes humble respect et tousiours en estact de resevoir vos comandemens a tout ce que je pourraj rendre servisse. Le donneur de la presante est un estucatore lombardo ; on dit qu'il est tres abille houme, et come nous avons la reputation a lur pais et que nous en avons occupé quelcun soit dans la Provance ou an Languedoc, je vous prie, s'il y a moient, de luj donner quelque chose a faire sulement pour pacer, vous m'obligerés. Je n'aj rien de nouveau pour mes afaires a vous entretenir, sinon qu'on faict travailler pour Versail tout ce qu'il y a de plus abille houmes esculpteurs, mais a fort bas pris, et les figures de hauteur de sept et demi ; on ni donne que huict mois de temps et seront estimées a la fin chascun selon leurs merites. Pour mon afaire a moy, Monsieur de Louvois m'a faict l'onneur de m'escrire plusieurs letres et m'a faict prometre de me randre a Paris, et quant a mon Andromede, je la dois embarquer sur le veseau qu'on attant de Sivita-Vechia, qui porte lestatue du Roy par le Cavalier Bernin, et pour son pris mondit seigneur n'a rien voulu determiné qu'il ne l'aie veue. Je suis bien aize de vous avoir entretenu de mes petit afaire, sachant que vous y tenez une bonne part. Je vous donne le bon jour et suis tres parfaictement, Monsieur,

Votre tres humble et tres affectionne seruiteur

Puget.

Voilà donc la fortune de l'*Andromède* attachée à celle du *Louis XIV* du cavalier Bernin. Or nous savons, par les recherches de M. de Montaiglon [1], que la flûte le *Tardif*, qui portait cette statue, arriva à Toulon au mois de novembre. Le 17 février 1685 elle faisait son entrée

1. *Revue universelle des Arts.* — Le *Louis XIV* du cavalier Bernin, par A. de Montaiglon.

Digitized by Google

au Havre, et l'intendant de la marine saluait à grand renfort de canons, de bombes et de mousquets, l'œuvre plus que médiocre de l'artiste italien, tandis qu'il laissait passer sans tambour ni trompette l'œuvre à coup sûr supérieure de l'artiste français. Un smak hollandais reçut alors les marbres et les remonta sur la Seine jusqu'à Paris, où ils arrivèrent le 9 mars. Mais pendant qu'on débattait si la statue équestre de Louis XIV serait placée à Paris ou à Versailles, l'*Andromède* prit les devants. François Puget, dépêché par son père dans ce but, put la débarquer et la conduire à Versailles, où il la présenta au roi. Le 25 mai, Louvois adressait à l'artiste une lettre dont Bougerel nous a conservé le texte :

Le Roi a vu votre *Andromède* dont Sa Majesté a été très-satisfaite. Elle a ordonné qu'elle vous seroit passée sur le pied de quinze mille livres. S. M. aura bien agréable que vous travailliez le plus diligemment qu'il vous sera possible à un autre grouppe dont le Roi vous laisse le choix, vous recommandant qu'il soit à peu près des mêmes proportions que celui du *Milon*.

Malgré la satisfaction du roi et le haut prix auquel il tarifait l'*Andromède*, Bougerel nous apprend que quelques critiques osèrent se faire jour. On trouvait la figure d'Andromède trop petite et Persée un peu vieux pour un jeune héros. Tournefort, lors de son passage à Marseille, communiqua à Puget ces observations. Le grand artiste rejeta d'abord la faute sur son élève Veirier, qui avait un peu trop raccourci la figure d'Andromède en l'ébauchant. Mais il ajouta qu'après tout elle avait les mêmes proportions que la *Vénus de Médicis*. « Quant à Persée, dit-il en riant, le coton qu'il a sur les joues marque plutôt sa grande jeunesse que son âge avancé. » Puis, comme on insistait encore sur la taille de l'Andromède, il répliqua qu'elle était aussi grande que la plus grande dame de la cour.

Cette curieuse conversation, rapportée par Tournefort et Bougerel, atteste que Puget, en artiste de race, avait l'épiderme sensible à la critique. Mais, à vrai dire, la critique portait juste, et l'artiste se payait de défaites. Peu importe qu'Andromède reproduise exactement les proportions de la nature, si Persée les dépasse. Ou l'une est trop petite, ou l'autre est trop grand. De même, le coton des joues du héros peut bien appartenir à l'adolescence, mais l'ensemble de ses traits appartient certainement à la maturité. C'est que Puget n'était plus le juvénile auteur du *Saint Sébastien*. Il s'entendait mieux à exprimer la souffrance d'un athlète brutal que la jeunesse d'un héros amoureux. Néanmoins, Louis XIV, à qui ne déplaisaient pas les femmes, petites ou grandes, déclara qu'il préférait l'*Andromède* au *Milon*. Puget eut la bonne foi de ne

Digitized by Google

pas souscrire à l'opinion royale. — « Il est vrai, disait-il, que le marbre d'*Andromède* est plus beau, mais la figure du *Milon* est plus achevée. »

Il nous semble qu'en adoptant l'opinion de Puget, consacrée par le temps et par le jugement public, la critique doit s'appuyer sur d'autres motifs que la beauté du marbre ou la perfection du travail. La princesse Andromède exposée aux fureurs d'un monstre dont le beau Persée la délivre, c'était un sujet de galanterie plus à la portée des raffinés de la cour que l'agonie du *Milon* et des *Cariatides*. Mais quel triste galant que ce philosophe de province! Dans les sentiers du Tendre, il marche en dépaysé. Il n'a pas daigné faire sourire Andromède, et le jeune prince, fils de Jupiter et de Danaé, reste insensible comme un Caton au contact des chairs pâmées de sa maîtresse. Il n'exprime que l'ivresse du triomphe, la satisfaction d'avoir obtenu de sa vigueur ce qu'il en désirait; l'orgueil de dénouer les chaînes liées au rocher l'emporte chez lui sur le plaisir de conquérir la princesse. Celle-ci, à son tour, n'a que la fatigue du supplice, elle ne voit pas son libérateur; elle pâme, rien de plus. J'aperçois bien auprès d'elle un amour, et, selon le docte Bougerel, la présence de l'amour « fait assez connoître que la passion fut le motif de cette entreprise. » Mais cet amour aussi, loin de sourire, semble pleurer. Au lieu d'une tragédie racinienne, Puget a donc fait de l'Andromède un drame héroïque, où domine, non pas l'amour, mais le sentiment d'un horrible trépas conjuré par la vaillance.

On peut dire à la louange de ce groupe que la forme y est plus contenue, plus distinguée. L'élan du héros, qui tend et gonfle ses muscles, s'arrête à une limite que l'*Hercule gaulois* a dépassée, et que le *Milon* même ne respecte pas en toutes ses parties. Le corps d'Andromède est beau; les jambes surtout, nerveuses et pleines, gardent une élégance exquise; seul, le petit amour montre une cuisse dont les peaux semblent battre sur une chair absente. Mais sa tête et son dos sont deux morceaux admirables. En somme, le goût se trouve mieux satisfait de l'*Andromède* que d'autres œuvres du même artiste. A part les draperies volantes, dont le jet exagéré ajoute à la composition, déjà surchargée de détails, une emphase inutile, je n'y suis guère choqué que de ce masque de Méduse qui tire la langue : laide et sotte grimace, impuissante à tuer un monstre, mais bonne pour prêter à rire. Quant à l'exécution, plus adroite et plus savante que jamais, elle conserve dans ses délicatesses une remarquable virilité.

Je ne quitterai pas l'*Andromède* sans une dernière remarque. C'est la seule figure de femme nue sortie du ciseau de Puget. Lui qui jusqu'alors s'était plu à cacher la femme sous les voiles pudiques de la

Digitized by Google

Vierge, il osa, cette fois, déshabiller le modèle. Cédait-il à un retour de jeunesse ou au plaisir de montrer sa science? Toujours est-il qu'on chercherait en vain dans son œuvre une tentative du même genre. Le *Ravissement d'Hélène,* dont parlent ses biographes, en indiquerait peut-être une autre; et si la terre-cuite possédée par M. Boilly est authentique, ce seraient donc en tout trois femmes nues qu'aurait produites ce sérieux génie, dans sa longue carrière de peintre et de sculpteur. Le fait me paraît mériter d'être signalé. Puget, qui poussait le rendu de la chair jusqu'aux dernières limites de l'imitation matérielle, n'y attachait cependant aucune idée de sensualité. Soit virilité native, soit chasteté volontaire, les formes puissantes de l'homme l'attiraient plus que les grâces voluptueuses de la femme. Sans partager au même degré cette sublime indifférence, David d'Angers et Eugène Delacroix ont donné un exemple analogue. Rarement ils ont déshabillé la femme pour le plaisir de montrer ses charmes nus. Le sensualisme de leur génie se dépensait plutôt, comme celui de Puget, dans l'expression d'un drame vivant qui agit plus fortement sur l'âme que ne le font les séductions de la chair.

La lettre écrite par Louvois, le 25 mai, au reçu de l'*Andromède,* parlait d'un autre groupe à exécuter en pendant au *Milon.* On peut imaginer avec quelle joie Puget accueillit cette commande. Il se hâta de remercier le ministre, en le priant de préciser ce qu'on attendait de lui; et Louvois répondit le 17 juillet :

J'ay receu vostre lettre du 28e du mois passé qui ne desire de reponse que pour vous dire qu'il suffira que le groupe que vous faites soit travaillé sur trois faces.

Quel devait être le sujet de cette troisième composition? Nous l'ignorons, et Puget n'en savait rien lui-même. Sauf l'*Andromède* dont le modèle fut préparé de la grandeur du groupe, il n'entrait pas dans les habitudes de travail du grand artiste d'épuiser sa verve sur un modèle en terre. Une petite maquette recevait son premier jet. Pour l'inspirer véritablement il lui fallait le marbre. Puget s'empressa donc d'en demander à Carrare, et le placet de 1692 nous apprend qu'on lui envoya un magnifique bloc de 800 pesant, qui ne coûtait pas moins de 8,000 livres d'achat et 1,500 livres de port. Mais quand il arriva, Louvois n'existait plus. Avec lui avait disparu la commande. Cette fameuse pièce de marbre, à laquelle l'artiste ne voulait pas toucher à moins d'avoir la certitude de rentrer dans ses débours, demeura chez lui jusqu'à sa mort comme un perpétuel sujet d'inquiétude et de réclamations inutiles. Puget disparut à son tour, sans avoir réussi à en tirer un nouveau chef-d'œuvre.

Digitized by Google

En attendant, il s'était remis au bas-relief d'*Alexandre et Diogène*. Avant d'entreprendre une œuvre nouvelle, il fallait achever celle-là, commencée depuis quatre ans, et surtout la faire accepter. Il ne paraît pas que Louvois en eût grande envie. On préférait pour Versailles des statues et des groupes, propres à orner les jardins. Où placer une grande page de marbre de dix pieds de haut? Et cependant, le génie mixte de Puget s'accommodait peut-être mieux du bas-relief que de la ronde-bosse. Il y trouvait un compromis entre la sculpture et la peinture. Il pouvait y jeter un plus grand nombre d'idées et s'abandonner aux caprices de son goût décoratif. Le bas-relief d'*Alexandre* resta longtemps encore sur le chantier où nous le retrouverons plus tard, et l'œuvre suprême qui lui succéda fut encore un bas-relief, la *Peste de Milan*.

Dans l'entre-temps de ces grandes machines, il dut sortir, et il sortit en effet des mains de Puget quelques œuvres de moindre importance. Tel serait le bas-relief du *Ravissement de sainte Madeleine* sculpté contre un des piliers du maître-autel de l'église Saint-Sauveur à Aix. Une tradition constante le lui a attribué. Si on l'enlevait à Puget, ce serait pour le donner à Veirier, son élève. Or, bien que le voisinage d'une œuvre authentique de ce dernier atteste le mérite trop peu connu de l'élève, il y a dans le *Ravissement* des délicatesses dont on ne peut faire honneur qu'au maître. Au milieu d'un paysage qui rappelle les vertes solitudes de la Sainte-Baume, on voit Madeleine s'enlever doucement, soutenue par deux anges enfants, ou plutôt aspirée par un rayon d'amour que lui jette le ciel. Un des deux messagers divins élève en l'air un petit vase plein des larmes de la belle pénitente. Un troisième touche de ses petites mains la tête de mort sur laquelle elle a pleuré. Au second plan, à demi cachés par les rochers et les arbres, deux anges adolescents contemplent d'un œil méditatif ce grand miracle de repentir et d'amour. L'un a passé son bras au cou de l'autre; il semble lui demander quelles sont donc ces fautes qu'il faut pleurer si longtemps. L'horreur instinctive du mal, l'ignorance, la pitié, la chasteté native, nuances délicates d'un sentiment deviné par un cœur chrétien, animent les deux physionomies, et la main, obéissant à la pensée, a prodigué aux deux personnages toutes les suavités du dessin, toutes les élégances de la draperie, tous les charmes de l'exécution la plus fine. A part la tête de la sainte, qui est belle et pure, à part le tripotage toujours exquis des chairs enfantines, c'est dans le groupe des deux anges adolescents que réside la valeur du bas-relief de Saint-Sauveur. Les draperies de Madeleine, découpées en plis trop minces, jettent un fatras pittoresque au milieu de cette page poétique,

Digitized by Google

où l'âme de Puget nous apparaît une fois de plus tout imprégnée de chasteté et de tendresse.

Tel serait encore le groupe de l'*Assomption* que l'on peut voir en ce moment exposé chez un marchand de musique, à l'entrée de la Chaussée-d'Antin. Une femme drapée, des anges, des nuages, les éléments sont les mêmes, mais la composition les a variés. Marie croise ses mains devant sa poitrine ; agenouillée sur les nuages où se jouent deux chérubins, elle monte vers le ciel, accompagnée de deux anges, dont l'un s'élance à travers l'espace pour la soutenir. Cette fois encore, le nom de Veirier a été prononcé. En effet, rien ne prouve, d'une façon absolue, l'authenticité du groupe de l'*Assomption*. On sait qu'il orna longtemps la chapelle du château de Saint-Martin, près de Marseille. On sait qu'il échut par héritage à M. de Boisgelin, auquel ses cohéritiers le disputèrent devant les tribunaux. M. de Boisgelin, demeuré possesseur de l'*Assomption*, l'offrit au Musée de Marseille, puis au Louvre, sans que ni Paris ni Marseille consentît à en donner les cent mille francs qu'il demandait. Mais le directeur du Musée de Marseille obtint de la ville les fonds nécessaires pour faire exécuter un moulage qu'on y conserve encore aujourd'hui. Les opinions se partagèrent dès lors sur l'auteur de cette œuvre à coup sûr remarquable. M. de Chennevières, qui publiait en ce moment le premier volume de ses *Peintres provinciaux*, n'hésita pas à écrire : « Je crois sincèrement que la Vierge soutenue par les anges, affirmée de Veirier, après avoir été attibuée à Puget, a reçu, sinon en toutes ses parties, du moins en beaucoup de ses figures, la touche et la beauté du ciseau de Puget. Les plus belles œuvres de Veirier ne le montrent ni aussi pur ni aussi fin. « A mon tour, en présence de l'œuvre, j'oserai dire qu'elle appartient, pour les trois quarts au moins, à Puget. Si je ne la lui donne pas tout entière, c'est que l'exécution, en certaines parties, trahit la main d'un praticien : dans les cheveux, dans les oreilles, dans les draperies, dans les nuages, elle est restée matérielle. Ailleurs, la main de l'artiste est revenue sur cette préparation, et son esprit, s'insufflant au marbre, l'a animé d'une force d'expression, d'une puissance de vie morale que Puget seul a su formuler au même degré. Je puis citer un des deux chérubins, l'ange placé à gauche, le pied de la Vierge, son visage, ses mains. Mais, dans la conception même de l'œuvre, il y a peut-être plus de l'élève que du maître. Le petit ange dont le corps suspendu forme une sorte de pont entre les nuages et la Vierge, me représente un de ces tours de force puérils qui sourient aux praticiens et que les maîtres dédaignent. En somme, je regarde le groupe de l'*Assomption* comme une œuvre heu-

Digitized by Google

reuse de Veirier que Puget voulut s'approprier par de savantes retouches. Comparez-la aux *Anges enfants* du Louvre, placés sans hésitation par le catalogue sous le nom de Puget, la distance est énorme. Vous retrouverez dans ce groupe enfantin, exécuté pour le tabernacle des Minimes de Toulon, les trous et les évidements qui caractérisent à mes yeux le travail de Veirier. C'est qu'en effet Veirier seul en est l'auteur. Alexandre Lenoir, lorsqu'il organisa le Musée des monuments français, attribua naturellement cet ouvrage à Puget, et l'attribution a été jusqu'aujourd'hui acceptée sans conteste. Qui donc connaît Christophe Veirier? Quel Musée se soucie de ses œuvres? Et cependant, Bougerel, dans sa vie manuscrite de Veirier, citée par M. de Chennevières, nomme parmi les œuvres de cet artiste le maître-autel des Minimes de Toulon. L'histoire s'accorde avec les caractères visibles de l'œuvre pour rendre à Veirier les *Anges enfants* du Louvre, comme la tradition s'accorde avec la vraisemblance pour restituer à Puget le groupe de l'*Assomption*.

D'un autre côté, l'arsenal de Toulon n'avait pas complétement rompu la chaîne de l'artiste transfuge. En 1681, Duquesne ayant demandé des dessins de vaisseaux, c'est à Puget qu'on s'adressa. Il en fit d'autres en 1685 pour le chevalier de Tourville. Il s'agissait de réaliser l'idée émise par Puget lui-même, dès son entrée à l'arsenal de Toulon, c'est-à-dire de déterminer certains modèles, ou *poncifs*, que l'on enverrait dans les différents ports du royaume, « pour fixer à l'advenir les ornemens de la poupe et de l'éperon, en sorte que l'on puisse oster tous ceux qui sont superflus, qui ont chargé jusques à present inutilement les vaisseaux, qui les ont empesché de bien naviguer. » Ainsi s'exprimait le ministre de la marine, Seignelai, digne successeur de Colbert. Le dessin de la poupe du *Rubis*, que possède M. de Chennevières, donne une juste idée du modèle adopté alors comme le dernier mot de la réforme. La sculpture a entièrement disparu, sauf deux ou trois mascarons; l'architecture fait tous les frais du décor. Mais Puget, qui avait pris goût à bâtir, n'attachait plus à son talent de sculpteur la même importance. Il s'intitulait ingénieur du roi, et on l'aurait comblé d'aise si on l'avait laissé construire un vaisseau sans même lui permettre de le décorer.

C'est là l'originalité de Puget dans l'école française. Comme les grands artistes de l'Italie, il possédait la plénitude des dons de l'art. A l'exemple de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, il pouvait se qualifier ingénieur, c'est-à-dire homme qui fait profession de génie. Pas plus que Léonard de Vinci ou Michel-Ange, il ne séparait la peinture, la sculpture, l'architecture, ces trois sœurs, devenues pour nous des

Digitized by Google

spécialités jalouses. Il n'y voyait que les canaux d'une même pensée, les instruments dociles dont la même main devait savoir se servir tour à tour. Dans sa maison de Toulon, tout est de lui, la construction, l'ordre général de l'architecture, la forme des chapiteaux, les ornements des pilastres, le mascaron sculpté au-dessus de la porte d'entrée : pour l'intérieur, il retrouva sa vieille palette et peignit un plafond représentant les *Parques*. A quelques pas de là, il jetait sur le fronton d'une porte de la maison d'Entrecasteaux deux jeunes lions rampants, caprice de pierre échappé à sa main prodigue. Puis il allait à Aix donner aux Laurans, seigneurs de Peyrolles, les plans de leur hôtel, et tracer, pour le jurisconsulte Saurin, le dessin de sa maison de campagne de Roche-Fontaine. Bien plus, aucune des applications matérielles des arts ne lui demeura étrangère. Il avait débuté par la sculpture en bois. A Gênes, il aida Carlone dans les fresques du dôme des Théatins, il fondit les bronzes dorés de l'autel de Saint-Cyr. A Avignon, le trésor de la cathédrale conserve un petit *Christ à la colonne*, en argent, précieux ouvrage du même ciseau qui faisait trembler le marbre du *Milon*. L'hôtel de ville de Manosque possède la tête, également en argent, de Gérard Tenque, le fondateur des hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, et c'est à Puget qu'on l'attribue. A Marseille, il existe des chenets en fonte de fer, qui portent l'empreinte de son pouce viril. Parcourez ses dessins, dont j'ai cherché à dresser le catalogue, vous le verrez tour à tour paysagiste et ingénieur, modeleur d'ornements ou peintre d'histoire, menuisier, architecte, marbrier, peintre de marines, c'est-à-dire ordonnateur savant des formes diverses dont l'art dispose et des matières que la nature lui soumet. Il y avait, à la dernière exposition de l'Union centrale, un projet de fontaine imaginé par Puget pour M. d'Albertas. Deux dessins analogues, mais beaucoup plus importants, figuraient à la vente Pujol, en mars 1864. La vente Desperet (juin 1865) en comprenait un autre, dont le *Magasin pittoresque* avait déjà publié la gravure. Aucune de ces quatre fontaines ne se ressemble. Ici, une statue de Fleuve, mélancoliquement assise aux pieds de riches colonnes, là un Hercule ouvrant passage aux eaux; ailleurs, devant un large portique, la figure d'une ville maritime, portée sur un navire à bord duquel deux pêcheurs retirent leurs filets. Dans ces compositions, comme dans le projet de maître-autel de la collection Atger à Montpellier, comme dans les poupes de vaisseaux que j'ai décrites, le génie multiple de Puget se déploie à l'aise, avec une fécondité que rien n'arrête. Elles offrent toujours un aspect magnifique, une abondance d'inventions neuves, une science des formes humaines, une recherche du détail, qui font autant d'honneur au sculpteur qu'à l'architecte, et

Digitized by Google

l'exécution du lavis est celle d'un peintre. Ce grand goût d'idéal, qui a inspiré les fontaines de Puget, les rendait presque impossibles. Peut-être celle dont M. d'Albertas demanda le dessin a-t-elle décoré ses jardins de Gémenos. Quant aux autres, on en chercherait en vain la trace, en Provence ou ailleurs. Mais tant de dessins, d'un travail infini, attestent l'activité prodigieuse de cet homme qui, tout en réalisant les conceptions les plus grandioses, trouvait encore le temps de se répandre en superbes projets.

Sur ces entrefaites, une affaire qui semblait devoir mettre le comble à la gloire de Pierre Puget, vint lui apporter la plus cruelle épreuve de toute sa vie.

On était en 1685, au lendemain de la révocation de l'édit de Nantes. Le coup d'État du 20 octobre, si sévèrement jugé par l'histoire, n'eut d'autre effet que de provoquer parmi le monde officiel de la cour et des provinces une explosion d'enthousiasme. Pendant que s'élaborait à Paris le monument de la place des Victoires, la Bretagne et la Bourgogne s'empressèrent de voter au vainqueur de l'hérésie des statues triomphales. Les états de Provence, assemblés à Lambesc au mois de novembre, ne voulurent pas rester en arrière. Sur la proposition du comte de Grignan, ils décidèrent d'élever au roi une statue équestre, et ils choisirent pour la recevoir la ville d'Aix, capitale de la province. Mais la ville de Marseille, dès lors rivale de la vieille cité parlementaire, refusa de lui céder un tel honneur. Le 2 décembre, les échevins marseillais convoquèrent un conseil solennel, où furent invités plusieurs gentilshommes et un grand nombre de citoyens et d'habitants.

Laissons parler le procès-verbal.

Le sieur Paul, premier eschevin, a représenté au conseil assemblé que le zelle que Marseille a tousjours immuablement conservé pour Sa Majesté ne permettant plus de differer de luy en donner des marques quy y soient proportionnées par leur durée, sy nostre foiblesse ne nous laisse pas des moyens de luy en donner quy y respondent d'une autre maniere, il seroit a propos d'eriger en ceste ville la statue equestre de ce grand Roy en bronze, et pour cest effec de supplier tres humblement Sa Majesté de nous le permettre. Sur quoy, ayant requis le conseil de deliberer, le sieur Chalvet, assesseur, a dit...

Mais il devient inutile de reproduire ici la harangue de l'assesseur. J'en ai donné ailleurs, afin d'alléger mon bagage, le texte à peu près complet [1]. Après avoir démontré à sa manière la nécessité d'élever à Louis XIV une statue triomphale, l'orateur convoquait autour d'elle tous

1. *Correspondant* du 25 janvier 1866 : *Louis XIV et Puget.*

Digitized by Google

les peuples de l'Europe, et les sentiments d'admiration qu'il prête alors aux vaincus du grand roi, forment un contraste bizarre avec la situation humiliée qu'ils subissaient, avec la revanche que plusieurs allaient prendre. Il concluait enfin, en s'adressant à Puget lui-même :

« Venez donc, fameux ouvrier que Marseille a produit et esleu, vous a quy l'execution de nostre dessein doit estre commise, venez; c'est peu d'avoir égallé les anciens, il s'agit de les surpasser et de vous surpasser vous mesme; jamais la sculpture n'avoit travaillé sur une matiere sy noble. La statue que nous projetons demande tous les efforts, tous les secrets de vostre art; que tous les peuples, que toute la postérité y remarque LA MAJESTÉ DE JUPITER, LA BEAUTÉ D'APOLLON, LA FIERTÉ DE MARS, et pour dire quelque chose de plus encore, et en deux mots tout ce quy se peut imaginer, qu'on y reconnoisse LOUIS LE GRAND. »

Cet appel direct au génie de Puget, en présence de tous les notables de Marseille, équivalait au plus solennel engagement. Puget, dès lors, put se nourrir du rêve qu'on lui donnait en pâture. La statue du roi! eût-il jamais osé y prétendre? Et voilà que sa ville natale la lui offrait spontanément comme à l'artiste le plus capable d'en faire un chef-d'œuvre.

Que dis-je! Ce n'était pas seulement Marseille qui invoquait le génie de Puget. Les parlementaires d'Aix jetèrent de beaux cris lorsqu'ils apprirent ce qu'avaient résolu les négociants marseillais. La noblesse fit jouer tous les ressorts, et grâce à de puissantes influences, les consuls d'Aix obtinrent les premiers, au mois de janvier 1686, l'autorisation d'élever au roi la statue projetée. Aussitôt ils mandèrent près d'eux Pierre Puget et l'architecte Mignard d'Avignon, afin de conférer ensemble sur le meilleur emplacement. Les deux artistes désignèrent le Cours et dressèrent des plans qu'on se hâta d'envoyer à la cour pour les soumettre à l'approbation royale. Mais, de ce côté, l'affaire n'eut pas de suite, soit par l'incurie ou la pauvreté des Aixois, soit que Puget eût déclaré se récuser en faveur de Marseille.

Louis XIV, en effet, se montra bon prince. Il daigna souffrir que la Provence lui élevât deux statues au lieu d'une. Seulement, la seconde affaire traîna davantage en longueur. La réponse du roi n'arriva que trois mois plus tard. Le 6 avril 1686, le conseil de la Communauté de Marseille s'assemblait pour en entendre la lecture.

Auquel conseil conseil le sr Paul premier eschevin a fait sçavoir qu'en consequance de la deliberation faite par cette Communauté d'ériger à Sa Majesté en cette ville une statue en bronze, Messieurs les échevins et assesseurs ont pris la liberté d'en demander la permission au Roy qui a eu la bonté de l'accorder par une lettre qu'il leur a fait escrire par Monseigneur de Colbert-Croissy, de laquelle lecture a esté faite audit

Digitized by Google

conseil, et, comme pour l'exécution de ce dessein il a esté necessaire de fere preparer et venir des pieces de marbre pour le pied d'estal, il a esté envoyé une lettre de credit de trois mil livres sur Messieurs David et Bernard de Gennes avec les ordres necessaires a cest effet, et mesme ayant esté fait un devis de l'ouvrage, il en a esté envoyé des copies à Paris et à Rome pour en proposer l'exécution aux plus habiles maîtres et sçavoir par ce moyen les mesures qu'on doit prendre pour regler le prix et valleur de l'ouvrage, et sur le tout le Conseil, requis de deliberer, l'a unanimement approuvé.

Après l'engagement solennel du 2 décembre, la conduite des échevins a lieu de nous surprendre. Pourquoi mettre la statue au concours, puisqu'on l'avait dévolue à Puget? Était-ce diplomatie, ou mauvaise foi? L'un et l'autre. Puget, comme on le pense, n'avait pas eu de peine à imaginer un magnifique monument. Il en avait arrêté le projet, peut-être le dessin, et, en attendant de le mettre à exécution, il commençait à faire venir des marbres. Mais quand on lui demanda ce qu'il en coûterait, entre ses prétentions et les espérances des échevins il se trouva un tel abîme, que ceux-ci résolurent de consulter avant de fixer le prix. C'était leur droit, et Puget y consentit loyalement. Ce qui cessait d'être loyal, c'est la manœuvre souterraine par laquelle ils s'efforçaient d'enlever l'ouvrage à l'artiste solennellement désigné, sous le spécieux prétexte du bon marché, ou tout au moins pour obtenir, d'après son propre projet, un devis dont on se ferait une arme contre lui. Les échevins avaient à la cour un agent accrédité nommé Villeneuve, auquel ils confiaient le soin de leurs affaires. Une lettre de cet agent rend compte de la manœuvre dont il s'agit, et permet, en toute conscience, de la qualifier sévèrement :

A Paris, ce 25 avril 1686.

Messieurs,

Hier jeus une longue conferance avec Monsieur Girardon qui est considere en ce pays comme le plus excelent sculteur, apres avoir leu et releu vostre project, il me dit que le dessain lui paroissoit beau, mais q^e^ pour me rendre une reponce juste sur ce qu'il fault augmenter ou diminuer aud. project, et ce à quoy la depance de l'ouvrage marqué dans le project pourroit aller, il ne le pouvoit faire q^e^ dans la semaine prochaine dans leql temps, il veroit les ouvriers necessaires pour travailler a la statue dont est question, comme sont les fondeurs, les doreurs, et ceux qui travaillent aux gros ouvrages du marbre aussy bien que des marchands des marbres et a mesme temps il regleroit ce quy pourroit le regarder, etc. :

Aujourdhuy ay pareillement eü une longue conferance avec Mr Desjardins quy est aussy un habille sculteur. Il a fait la lecture de vostre memoire par diverses fois, Il trouve le dessain beau et riche a la reserve des 4 colonnes. Il voudroit q^l^ y en eust 8 scavoir deux a chasque coing du pied destail, autrement les 4 ne repondront pas a la richesse ny au noble subject dud. ouvrage, p̄ le surplus il le trouve bien,

Dabord ma dit qu'on lavoit assure q^e^ Monsieur puget p^r^ quy il ma marqué avoir

Digitized by Google

bien de la consideraõn, faisoit louvrage dont est question. Jay repondu juste quy est q^e je ne le connoissois point et que je nestimois pas que la chose fust ainsy.

2° Q^l se chargeroit seullem^t de fe^e lestatue du Roy les Bas reliefs et le cheval en cette ville de mesme quy est marqué aud. memoire; cest a dire de vous fournir le tout en estat destre transporté chez vous, et q^e vous seriez obliges aux frais q^l faudroit faire p^r led. transport et q^e p^r cela il demandoit *cent soixante dix mil livres* pour luy, sauf a vous de fournir et faire travailler les marbres et autres choses marquees aud. memoire.

3° Q^l donnerait tous les dessains et les memoires ness^res p^r travailler sur les lieux ce quy ne le regarderoit point et mesme q^l se rendroit sur les lieux lorsq^e led. ouvrage seroit en estat destre mis en place afin de le ranger de la manière q^l faut, mais q^e võ seriez tenus des frais de son voyage sejour et retour.

4° Q^e p^r f^ere led. ouvrage il demandoit quatre ans et demy ou cinq, et que vous feriez quelques avances.

5° Quen cas võ eussiez les matieres de fonte il les achepteroit de võ sur le pied quelles vous auroient cousté, luy ayant dit q^e võ aviez desja les matieres sur les lieux afin davoir des pretextes honnestes en cas q^e vous trouviez dailleurs a vous accomoder, p^r vous desgager des demarches que jay faites pour vous aupres de luy.

A lesgard dud. s^r Girardon, jay appris q^e Monsieur Puget luy avoit ecrit et mesme quy luy avoit envoyé une coppié de son projet, Il me dit aussy quon lavoit assuré q^e led. s^r Puget travailloit audit ouvrage et q^l navoit pas eu de la paine de le croire par ce q^e il estoit un tres habille ouvrier, je vous marque toutes ces circonstances afin que vous preniez mieux vos mesures.

Jobliois a vous dire q^e lorsq^e jay proposé aud. s^r Desjardins ce qu'on pourroit donner a un ouvrier quy iroit travailler sur les lieux ou quy seroit porté auxd. lieux, il ne ma jamais rien voulu dire. prenez la dessus vos mesures, des q^e jauray reponce dud. s^r Girardon vous en donneray advis comme estant toujours tres parfait^ment.

Messieurs,

Vostre, etc.

VILLENEUVE.

J'aime à voir dans cette affaire la conduite honorable de deux artistes auxquels il eût été bien facile d'écraser Puget, trahi par les magistrats de sa ville natale. La petite campagne honteuse des échevins n'eut d'autre résultat que de les ramener à l'artiste dédaigné, qui attendait depuis près de deux ans. On se décida, le 17 septembre 1687, à lui donner le prix fait de la statue équestre. Ce document mérite d'être cité d'un bout à l'autre. On y voit se dresser l'œuvre de Puget, telle qu'il l'avait conçue. A vrai dire, c'est moins un contrat qu'une confidence.

PRIX FAIT DE LA STATUE ÉQUESTRE DU ROY

POUR LA COMMUNAUTÉ DE MARSEILLE.

L'an mil six cent huictante sept et le jour dix septième du mois de septembre advant midy, par devant messire Pierre Cardin Lebret, chevalier seig^r de Flacourt,

Digitized by Google

cons^r du Roy en ses conseils, M^e des Requestes ord^re de son hostel, intendant de justice, police et finances, commandant pour Sa Majesté en Provence, dans son hostel en cette ville de Marseille, et en presence de nous notaire royal et secrétaire de la Communauté de cette ville, constitués en leurs personnes Mrs François Borély et Jacques Charpuis, entiens eschevins, François Agneau et André Porry, eschevins modernes, protecteurs et deffenseurs des privileges franchises et immunités de cette ville, y faisant les fonctions de gouverneur en absance, et de Mr Me Marc Anthoine Descamps adv^t en la cour et assesseur de lad^e ville, lesquels de leurs grés, en consequence de la deliberation du conseil de la Comm^té tenu le second dexembre de l'année mil six cent huictante cinq portant que Sa Majesté seroit tres humbl^t suppliée de permettre de faire eslever en bronze sa statue equestre dans la ville de Marseille, et de l'agréement donné ensuite par Sa Majesté, ont choisi pour faire ledit ouvrage qui sera un monument perpétuel de gloire et d'admiration en cette ville pour les habitants et pour les nations estrangeres qui y abordent de toutes parts, Sr Pierre Puget, maitre Architecte du Roy, citoyen de cette ville, y demeurant, icy present stipulant, avec lequel ils ont convenu des paches et conditions cy après, le tout soubs le bon plaisir de Sa Majesté.

Premiérement ledit entrepreneur s'oblige de faire la statue equestre du Roy aux mesures cy apres :

Savoir que la figure du Roy sera de hauteur de dix pieds dix poulces depuis la plante des pieds jusques au sommet de la teste,

Le cheval aura de longueur despuis le poitrail jusques au deffaut de la croupe neuf pieds sept poulces.

La figure du Roy sera vestue a la Romaine avec son manteau imperial, ayant sa contenance grave et fiere, tenant de la main droite un baston de commandement et de la gauche les rênes du cheval,

Le cheval sera cabré, ne se soutenant que des pieds de derrière et de la queue qui se fortiffiera sur la cymaize du pied destail.

Le metal ou bronze sera de mesme matiere que celle que le Roy fait travailler pour Versailles a l'arsenal de Paris dont MM. les Eschevins feront venir un lingot sur lequel l'entrepreneur se reglera pour en fournir toute la quantité necessaire à l'ouvrage au mesme titre.

A l'esgard de l'espesseur du metal de la figure de Sa Majesté et du cheval, elle sera à la vollonté de l'entrepreneur et selon qu'il le jugera a propos pour la perfection et durée de cet ouvrage, dont il fournira lui-même le dessein,

L'entrepreneur sera chargé du pied destal, afin que suivant son génie, il puisse le faire d'une manière qui reponde à la figure equestre,

Le pied destal sera composé de trois pieces, sçavoir : l'ame au milieu ou les deux corniches, la cymaize et la corniche plus basse avec son soubassement ou zocole composé de quatre pieces marbre bardille.

L'ame du pied destal aura environ onze pieds neuf poulces longueur, cinq pieds deux poulces largeur, cinq pieds sept poulces hauteur.

La cymaize aura par dessus cette longueur sa sortie, comme aussi la corniche, d'environ un pied deux poulces selon que l'entrepreneur le jugera a propos.

Le soubassement ou zocole sera fait comme est dit cy dessus de quatre pieces qui circonderont la corniche de la basse du pied destal et se joindront aux quatre coins du soubassement.

La corniche aura environ deux pieds trois poulces d'espesseur.

Digitized by Google

La cymaize aura deux pieds d'espesseur.

Toutes lesquelles pieces, au nombre de sept, font dans leur total mille cinquante pieds sept poulces, qui d'achept, nollis et transports reviendront environ à la somme de treize mille cinq cent livres plus ou moins, dont l'entrepreneur se charge.

Les trois pieces du pied seront du marbre le plus blanc et le plus fin.

L'ame du pied destal qui est la piece du milieu sera vuidée a un pan deux poulces d'espesseur, comme il sera jugé a propos pour la rendre moins pesante que les deux autres pieces, la cymaize et la corniche, qui est la partie la plus basse, le tout suivant le modele qui en sera fait ; seront la corniche et la cymaize dudit pied destal ornées par des feuillages, canaux et chapelets, et tout le reste de l'architecture dudit pied destal sera parfaitement bien polli.

Dans les quatre coins du pied destal il sera pratiqué quatre colonnes enfoncées dans les angles avec leurs chapiteaux et bazes du mesme metal que la statue, elles auront environ six pieds y comprenant les chapiteaux et bazes, lesquelles colonnes seront s'il est possible de marbre noir et blanc antique, ou du plus pretieux iaspe qu'on tire de nos quartiers, lesquelles seront parfaitement bien pollies.

Les chapiteaux et les bazes seront de bronze doré à feu, du meilleur, du plus bel or et du plus fin.

Aux deux faces du pied destal seront faits deux bas-reliefs, d'environ huict pieds neuf poulces de longueur, ou de telle mesure qu'il sera arresté et jugé necessaire et cinq pieds ou environ de largeur pour y estre representé tel sujet qu'il sera agréé par Sa Majesté, les bordures du mesme bas-relief seront d'environ quatre poulces largeur, elles seront avec le mesme bas-relief d'une mesme piece.

Au devant et derriere dudit pied destal y sera enchassé les inscriptions du mesme metal que dessus en lettres grandes et petites qui sortiront en relief pour le moins deux lignes hors œuvre, elles seront dorées, comme les bazes et chapiteaux des colonnes d'or à feu du plus fin.

La statue du Roy sera tout au moins des mesures de celle de Henry quatre, laquelle est generalement estimée fort bien proportionnée, ou ainsy qu'il plaira à Sa Majesté.

L'entrepreneur s'oblige de rendre l'ouvrage parfait et de le poser en place dans quatre années au plus tard, a ses frais et despens, d'y travailler et faire travailler sans discontinuation et de fournir tous les attelliers pour dresser ses modeles en petit et grand volume, tant de la figure equestre que du pied destal, ou seront dressés l'un et l'autre tout proche de la fonderie, et les fourneaux comme aussy le metal, et tous les ferrements, tout attirail, machines, grues, cabestans, poullies, cables et generalement tout ce qui sera necessaire pour la perfection de cette ouvrage.

Il acheptera les marbres pour le pied destal et les faira venir à ses riques, frais, cousts et despens, faira faire un enclos ou sera travaillé le pied destal, au lieu et place ou doit estre posé l'ouvrage, quy lui sera assigné par lesd. s^rs Eschevins, lesquels sobligent de faire pilloter aux frais de la comm^té l'endroit ou devra estre eslevé cet ouvrage, et remplir pardessus le pillotage jusques au retz de chaussée de bonne pierre de taille, scavoir pierre de coronne jusques a deux pieds pres du bassem^t et le restant jusques aud^t bassem^t sera fait de pierre froide de cassis, excedant en sortie plus que du bassem^t du pied destal pour le moins de trois pieds tout autour, et cramponner toutes lesd^es pièces de crampons de bronze, plombés, ce qui sera fait comme dit est aux frais de la comm^té depuis le bassem^t du pied destal de bardille jusques aux pillotis

Digitized by Google

au temps que led. s^r Puget le jugera a propos, dont il prendra la conduite; Et c'est moyennant le prix et somme de

Les parties n'ayant pu en convenir ont laissé en blanc ce qui doit estre donné aud. s^r Puget entrepreneur pour estre le vuide remply par Sa Majesté suivant son bon plaisir, sur les desseins et modeles qui lui seront presentés.

Lesd. s^rs Eschevins feront payer aud. s^r Puget en desduction du prix des ouvrages vingt quatre mille livres dans deux ans à raison de mille livres par mois, le premier payem^t se faira a la fin du present mois, et ainsin de suite, et ils s'obligent en outre de luy fournir des lettres de credit sçavoir de la somme de onze mille livres pour l'achept des marbres, et de dix mille livres en Hollande pour la fonte, lorsqu'ils en seront requis, et les sommes qui seront payées sur lesd^es lettres de crédit seront remboursées par la comm^té qui en faira les advances, et led. Puget entrepreneur leur en tiendra compte sur le prix des susdits ouvrages, et le restant de la somme qui sera réglée par Sa Majesté lui sera payée en quatre payes, sçavoir, un quart six mois apres les susd^es deux années finies, l'autre quart autres six mois apres, et le restant apres l'ouvrage fini et recepté, a condition néantmoins qu'il fera touttes les diligences possibles pour advancer, achever, et perfectionner le susdit ouvrage qu'il ne luy sera pas permis de discontinuer.

L'entrepreneur demeurera chargé de tous les risques et accidents qui pourroint subvenir, soit en l'achapt, voiture et transport des matières necess^res, et de l'ouvrage ou autrement.

Et lorsque le tout, Dieu aydant, sera achevé et posé, sera pris des gens cognoissants de part et d'autre pour la reception de l'ouvrage.

Et icy present Sr François Puget, aussy maitre architecte, lequel de son plein gré a promis et promet envers lesd^t s^rs Eschevins de continuer le susd^t ouvrage en cas de mort ou maladie dud. s^r Puget son pere ou autre empeschement jusques a sa perfection, et de suivre et executer tous les pactes et conventions exprimées cy dessus sans pouvoir pretendre autre chose de la comm^té que ce quy restera a payer de la somme a laquelle le total des ouvrages seront taxés à peine de tous despens dommages et intherest, les parties promettent reciproquement de garder et observer le contenu aux articles cy dessus, et obligent pour cet effet, sçavoir lesd^ts s^rs Puget l^rs biens presents et advenir et lesd^s s^rs Eschevins ceux de lad^e comm^té suivant leur pouvoir a toutes cours et ainsi l'ont promis et juré. Fait et publié aud. Marseille dans l'hostel dud. seigneur intendant, en presence de s^rs Jean Baptiste Grazille et Jean Baptiste Poitier, merchands dud. Marseille tesmoings requis et signés avec les parties et mond. seig^r intendant à l'original.

On ne connaît Puget qu'à demi, quand on a vu seulement ses grandes pièces qui sont au Louvre. Pour le connaître tout entier, il faut pénétrer dans ses projets et dans ses rêves, encore plus grandioses. C'est ce que nous racontent les documents originaux, et c'est pourquoi je prends plaisir à les citer, au risque d'être accusé de faire un ouvrage de marqueterie. Le prix fait de la statue équestre reproduit évidemment le mémoire dressé par l'artiste, et ce mémoire n'était lui-même qu'une conversation presque idéale de Puget avec son génie, ce dernier dictant

Digitized by Google

les inventions sublimes, l'autre les écrivant avec la bonne foi d'un esprit simple qui ne doute de rien.

Je dictais, Homère écrivait.

Et l'homme qui entassait ainsi les marbres et le bronze à la gloire de son roi, terminait alors sa soixante-cinquième année.

Avec un programme aussi complet, il n'y avait qu'à marcher. Le 9 octobre Puget recevait la première somme de mille livres promise par mois. Des marbres étaient demandés à Gênes. Le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* fut relégué en quelque coin, et l'artiste, non moins confiant que les échevins dans l'agrément du roi et le succès de l'entreprise, se donna tout entier à l'œuvre nouvelle.

LÉON LAGRANGE.

(La suite au prochain numéro.)

Digitized by Google

LA SAINTE BIBLE

ÉDITÉE PAR LA MAISON MAME

DE TOURS[1]

CHAQUE année qui s'éteint a pour parrain dans les arts, dans les sciences, dans l'industrie, le fait le plus saillant qu'elle ait vu se produire, pendant sa rapide évolution. C'est un jalon fragile que l'homme pose à la hâte pour noter une émotion, une surprise, un triomphe. La critique de l'avenir, ce sphynx auquel le présent prépare incessamment d'obscures énigmes, ne ratifie pas toujours le baptême des contemporains, et, lorsque nous regardons en arrière, combien nous faut-il compter d'années de stérilité ou de mauvais cru, pour une année de la Comète!... Ici cependant nous ne risquons point de nous aventurer. L'année 1865 sera dite, en librairie et en typographie, l'année de la *Bible Mame*, rapprochement d'un titre et d'un nom qui semblerait de notre part irrespectueux, s'il n'était consacré par d'autres exemples.

Notre époque, qui se plaît aux tâches excessives et aux résultats rapides, pouvait seule patronner une entreprise semblable. Arrêtée en principe dans les premiers mois de l'année 1862, cette *Bible* monumentale était livrée, le même jour, le 1er décembre 1865, non-seulement à Paris, mais dans toutes les capitales de l'Europe, ce qui suppose des départs d'expéditions bien antérieurs. Traduction nouvelle, texte, illustrations, reliure, tout était prêt au jour indiqué, faisant foi de l'infati-

1. *La Sainte-Bible*, compositions par G. Doré, ornements par H. Giacomelli. Tours. Alfred Mame et fils, 2 vol. in-folio.

Digitized by Google

gable activité des éditeurs de ces deux énormes volumes in-folio. A la fin du premier tirage, cette publication avait absorbé près de six cent mille francs, car ce sont encore des signes particuliers à notre temps que cette audace du capital et cette confiance dans le public.

Quiconque n'a point visité, à Tours, cette vaste imprimerie aura bien de la peine à s'expliquer un pareil résultat. Pour nous, qui avons parcouru à loisir cet établissement modèle, avec un guide intelligent qui nous en notait à chaque pas les curiosités et les perfectionnements, ce résultat n'a rien qui nous étonne.

L'imprimerie Mame, — et nous confondons sous ce terme générique l'ensemble des innombrables détails que comprend la typographie, depuis le moment où la feuille de papier entre vierge, jusqu'à celui où elle en sort imprimée et reliée en volume, — l'imprimerie A. Mame et Cᵉ a été fondée vers 1796, par M. Amand Mame, dans la capitale de cette province qui a vu naître depuis le xvᵉ siècle jusqu'à nos jours, de Rabelais à Balzac en passant par Descartes, les esprits les plus véritablement français de notre littérature. En 1830, M. Alfred, et en 1833, M. Ernest Mame, naguère maire de Tours, étaient appelés à seconder leur père et apportaient dans l'imprimerie, dont les presses n'avaient guère jusqu'alors gémi que pour de petits livres de morale et d'éducation courante, les idées plus larges de la génération nouvelle. En 1845, M. Alfred Mame, qui devait, quatorze ans plus tard, s'associer son fils, devint seul maître des affaires, et par des acquisitions de terrains, des constructions nouvelles, des essais bien combinés de machines, d'agencements d'ateliers, d'annexes de galeries, fit sortir, en quelque sorte tout armé, de sa volonté, ce formidable établissement qui possède à lui une papeterie, des ateliers de stéréotypie et de reliure, des presses pour la taille-douce, des cours de dessin et de gravure sur bois, et dont la librairie peut livrer en moyenne cinq millions de volumes par an.

Chaque année, ces cinq millions de volumes — on nous en a montré qui, reliés en veau plein et dorés sur tranches, sont livrés à *trente-cinq* centimes la pièce — vont, les uns, colportés par des mains catholiques, travailler à étouffer l'ivraie dans les cinq parties du monde; les autres, dans les établissements laïques, servir d'appoint à la couronne du laurier scolaire. C'est là aussi que se tire sur papier de Hollande la précieuse collection publiée par la *Société des Bibliophiles tourangeaux*. Enfin, de temps à autre, la maison A. Mame, pour rappeler aux éditeurs français que richesse et réputation obligent, s'impose les frais d'une édition de grand luxe. Elle fait appel aux artistes sur lesquels la foule a les yeux. Elle ne néglige rien pour monter leur œuvre, comme

Digitized by Google

on fait d'un joyau de prix; et c'est ainsi qu'à part des livres courants, vraiment remarquables, tels que le *Petit Carême de Massillon* et le *Missale romanum*, ont été conçues et menées à bien la *Touraine* et la *Sainte Bible*.

« C'est dans ces premières semaines de 1862, lisons-nous dans une lettre que nous écrivait de Tours, peu de temps avant sa mort, le colonel de la Combe, que M. Gustave Doré, en revenant d'Espagne, a offert à MM. Mame d'entreprendre l'illustration d'une *Bible*. » Il n'était alors question que de cent bois, et ce ne fut que plus tard que ce nombre fut plus que doublé. Au mois d'avril, des dessins étaient déjà livrés aux graveurs. Depuis ce moment, l'entreprise ne s'arrêta plus. Le public fut mis de moitié dans la confidence par l'exposition d'une série nombreuse de ces dessins sur bois, exhibée avant la gravure, dans les salles du boulevard des Italiens, par les envois des graveurs aux salons, et même par les fidèles reproductions photographiques de M. Gabriel Blaise de Tours. Ces dessins et ces gravures, dont plus de quarante durent être recommencés pour arriver à une unité parfaite, n'ont pas coûté moins de trois cent quatre-vingt mille francs, en y comprenant les ornements de M. Hector Giacomelli. Le papier, fabriqué tout exprès et qui est fin, résistant et d'un blanc de porcelaine, sort des usines de Sainte-Marie et du Marais. Les caractères, un peu trop menus pour les ornements qui séparent gracieusement la page en deux colonnes et lui donnent une base, ont été gravés et fondus par MM. Laurent et Deberny; plus forts, ils eussent entraîné à un troisième volume. Les presses mécaniques ont été construites par M. Dutartre, et il faut croire qu'elles sont d'une qualité supérieure, car la maison anglaise qui a acquis les clichés, n'a pu les utiliser qu'après avoir fait venir de Paris des presses semblables à celles-ci, et en avoir minutieusement étudié le jeu à Tours. L'encre, qui est plus noire, plus brillante et plus homogène que les encres anglaises les plus réputées, a été fabriquée par MM. Lefranc et Ce. La mise en page a été faite par M. Henri Chaussemiche, la mise en train et le tirage l'ont été par M. Liverani, assisté de MM. Adrien Emboulas et Godefroy, avec le concours de M. J. Quartley, qui dirige l'école et l'atelier spécial de gravure sur bois. Tous les clichés des gravures ont été soigneusement retouchés avant le tirage pour réparer tous les défauts inévitables pendant l'opération galvanoplastique la mieux conduite. Les exemplaires ont été livrés dans un cartonnage rouge, trop analogue, selon nous, aux publications antérieures de M. G. Doré; mais les cahiers sont bien pliés, bien cousus et peuvent longtemps attendre une reliure définitive. Le pre-

Digitized by Google

mier tirage a été fait à trois mille deux cents exemplaires. On sait que les éditeurs se sont trouvés dépassés par le succès et que, le papier manquant, ils n'ont pu répondre, au bout de peu de jours de mise en vente, que par des promesses aux exigences de la librairie parisienne, provinciale et étrangère. Dès que le papier nouveau a été prêt, le second tirage a commencé.

Cette seconde édition, qui réunit toutes les qualités de perfection de la première, est livrée par livraisons à 20 francs, combinaison qui nous paraît excellente, et répond au besoin des bourses modestes sans atténuer l'importance commerciale du livre.

L'ornementation du texte a été confiée à M. Hector Giacomelli, qui a laissé un nom comme dessinateur et buriniste dans l'orfévrerie d'art, et qui, à propos de l'Exposition universelle de 1862, avait déjà dessiné pour MM. Mame des fers de reliure d'un style parfaitement moderne et très-ingénieux. Les ornements de M. H. Giacomelli n'ont point été pour peu dans le succès du livre auprès des délicats. Ils sont libres, souples et d'une coloration qui s'efforce de se subordonner au texte. Ce sont des culs-de-lampe et des fleurons pour les fins de chapitre et, pour chaque page, en colonne ou en demi-colonne, des arrangements allégoriques qui commentent discrètement la lettre de l'Ancien et du Nouveau Testament : c'est l'Arbre de la science du bien et du mal ou la Tige de Jessé; ici, sur des parchemins qui se déroulent sont écrits les Proverbes de Salomon; là le Buisson-ardent darde ses mystiques langues de feu. Du Chandelier à sept branches aux Prémisses du pain et du vin, des Tables de la Loi aux Instruments de la Passion, du Péché originel aux Lis de la Vierge triomphante, l'histoire mystérieusement symbolique de la religion chrétienne est écrite clairement pour ceux qui savent y lire. Pour les ignorants, ce sont là quarante excellents bois qui ont été gravés avec beaucoup de douceur et d'éclat, par MM. Horcholle, Huyot, Midderigh, Pannemaker, P. Perrichon, et entre tous, par MM. Demarle et Ed. Etherington.

Les compositions de M. Gustave Doré, toutes hors texte et à pleine page, sont au nombre de deux cent vingt-huit. Le croira-t-on, c'est cette abondance même de richesse qui nous effraye. C'est un reproche qui ne trouvera guère d'écho parmi les acheteurs du livre, et c'est cette persuasion où nous sommes de notre isolement qui nous encourage à y persister.

Nous avons déjà formulé ici, à plusieurs reprises, à l'occasion des Salons, notre sentiment à propos des bois de ce fécond dessinateur; il nous suffit que quelqu'un de ces amis inconnus que crée la collaboration

Digitized by Google

assidue à un journal n'en ait point oublié la sincérité. Des plumes plus autorisées que la nôtre viendraient d'ailleurs infirmer nos inutiles redites, et si elles ne nous ont rien laissé à glaner dans le champ de la louange, elles nous interdisent de porter, à propos d'un nouveau livre, un jugement que nous réservons sur l'ensemble d'un œuvre.

Disons cependant que nous eussions préféré que l'artiste se recueillît, et qu'ayant à orner librement un livre qu'il ambitionnait, dit-on, depuis longtemps, il eût accordé moins à la verve et plus à la réflexion, moins à l'outil et plus à l'émotion, moins au souvenir et davantage à l'originalité. L'art, tel que nous le sentons, tel que nous le découvrons à chaque page chez les natures d'élite, n'emprunte sa distinction et sa supériorité qu'à l'ébranlement des cordes les plus profondes du cœur ou à l'intuition la plus parfaite des conditions du passé. C'est toujours une invention, qu'on y arrive par la spontanéité d'une nature exquise ou par la tension du raisonnement le plus sûr et du goût le plus exercé. La différence d'un homme de talent à un maître, c'est que l'œuvre du second est toujours aussi simple et aussi variée que l'est la nature elle-même. Chez les maîtres, nul système de composition qui ne cède à la tendresse de la situation, à la solennité de la scène; nul artifice d'effet qui ne soit subordonné à la vraisemblance; nul geste qui ne soit la traduction d'une pensée jaillie du cerveau, d'un cri parti du cœur; le paysage participe de la mélancolie sereine du Dieu exilé ou redit joyeusement l'hymne éternel de la vie positive; le vêtement, ce second épiderme de l'humanité civilisée, en trahit les passions ou les habitudes. Les maîtres fuient cette fécondité banale du poisson et de l'insecte dont les œufs sont aussi innombrables que les grains d'une poignée de sable, car ils savent que les enfants les plus chers sont ceux dont l'enfantement a été le plus laborieux. Tout est vrai dans l'œuvre des maîtres, de cette vérité relative que l'homme sculpte à son image à chaque évolution de sa race dans le temps, et qui est à la fois passagère comme l'individu et éternelle comme l'humanité.

Ce qui nous a souvent arrêté dans la sympathie que doivent nous inspirer les qualités brillantes de M. Gustave Doré, à nous qui nous efforçons de si bonne foi de comprendre toutes les tendances de l'École moderne, c'est le côté en quelque sorte théâtral de son talent. Nous aimons ses acteurs lorsqu'ils rient, nous aimons ses paysages abondants, nous aimons ses décors lorsqu'il les plante en pleine féerie, mais nous mesurons l'enthousiasme lorsqu'il fait endosser à ses personnages le manteau à trois plis, ou qu'il leur fait traverser un temple babylonien brossé à la détrempe..... Mais rien ne serait plus déplacé que la critique

Digitized by Google

isolée en face d'un succès unanime [1]. Ce serait ne point savoir lire dans ces lois si simples qui président à tous les faits humains. Artiste ou poëte, on est toujours l'écho résumé de voix qui murmurent tout bas dans la foule. Plus le succès est bruyant, et celui de M. Gustave Doré n'a fait que croître presque sans oscillations depuis dix-sept ans, plus il est clair que l'on répond au sentiment de cette foule. Il y a, dans une comédie toute récente, un personnage qui adore sa femme et ses enfants, et qui, exténué par les affaires, trouve à peine, entre deux trains, le temps de les baiser sur le front. J'imagine que notre artiste, dont la facilité est inépuisable, est le maître de ceux qui aiment l'art et n'ont le temps de feuilleter un livre à gravures que d'un doigt rapide, le soir, entre une tassé de thé et une partie de whist. Mais, après tout, n'est-ce donc rien que d'avoir été l'homme de toute une classe de ses contemporains?

M. Héliodore Pisan marche en tête de cette légion de graveurs que l'œuvre de M. Gustave Doré a levée et qu'il a nourrie depuis plus de dix ans sans interruption. C'est lui qui comprend le mieux ce système de dessin sommaire et qui traduit le mieux cet effet souvent répété d'une gerbe lumineuse tombant au milieu de la composition, parfois blanche et crue comme un jet de lumière électrique. Ses bois se distinguent au milieu de tous les autres par une invention de travaux qui ont la netteté de la gravure au burin sans cependant en avoir l'aspect. L'aube glissant sur la toison d'innombrables troupeaux en marche dans l'*Abraham se rendant à la terre de Chanaan*, est d'une douceur et d'un mystère tout à fait pénétrants. Dans l'*Abraham ensevelissant Sara*, les ombres du sépulcre sont, au contraire, d'une force remarquable. Dans la *Prière de Jacob*, le soleil, qui darde ses rayons obliques derrière un groupe de chameaux chargés de ballots, éclate comme le bouquet d'un feu d'artifice céleste. *Respha protégeant le corps de ses enfants*, est une des compositions les plus énergiques de M. Doré : le corps des jeunes hommes pend au gibet, suspendu par les aisselles, la tête inclinée, la poitrine gonflée, les membres convulsés par l'agonie; la mère hâve, éperdue de douleur, cernée par une troupe de chiens menaçants, chasse à coups de bâton les corbeaux qui battent des ailes et font claquer leur bec sinistre; l'angoisse d'un cœur de mère, la sauvagerie des sites de la Judée, l'horreur d'un groupe de jeunes corps dont les vers labourent dejà les flancs, forment un ensemble vraiment tragique.

1. La *Chronique des Arts et de la Curiosité* n'a enregistré, dans sa bibliographie, parmi tous les articles favorables à M. Doré, que deux voix dissidentes : celle de M. Castagnary, et celle de M. Émile Zola dans le *Salut public* de Lyon.

Digitized by Google

Le *Retour des envoyés de la Terre promise*, gravé par M. Hurel avec un burin amoureux du pittoresque, offre aussi une de ces réussites d'invention où excelle M. Doré : le peuple est groupé au bas d'un tertre, que gravissent les envoyés pour lui montrer les fruits énormes qu'ils rapportent; deux de ceux-ci soutiennent une grappe monstrueuse suspendue à un bâton solide qui ploie et qu'ils n'élèvent qu'à grand renfort de muscles au-dessus de leur tête.

Un Ange apparaissant à Josué, par M. G. Laplante, est une gravure souple, fine, et qui rompt tout à fait avec la méthode de M. Pisan. Les noirs sont glacés par des traits presque imperceptibles, dans le goût de M. Lavoignat, par exemple, coupant les bois de M. Meissonier. Le groupe des personnages dans la plaine est plus peint que gravé. Nous savons que les spécialistes prétendent que ce n'est point là « de la gravure »; mais au contraire, nous pensons que le métier doit toujours être proscrit des arts, sous peine de voir les habiles triompher des véritables artistes pour lesquels le moyen est peu de chose au prix du résultat.

M. Piaud est un vétéran. Il a conquis ses chevrons dans les belles et vivantes batailles de Raffet. Nul ne sait peut-être modeler le nu aussi largement que lui. On sent sa forte éducation en étudiant le *Josué épargnant Raab*. La poitrine et le dos des cadavres décapités, étendus à terre avec une tragique symétrie, sont d'un relief remarquable.

Le *Retour de l'Arche*, conçu dans une donnée extrêmement poétique et tendre, a trouvé dans MM. Trichon — Monvoisin des interprètes dignes de sa délicatesse. Ces associations d'artistes troublent le critique, qui ne peut, en bonne logique, féliciter de son style une raison sociale, et ne sait à quelle personnalité envoyer ses éloges. Au reste, que ce soit M. Monvoisin ou M. Trichon qui ait tenu l'échoppe, peu importe, ils ont signé tous deux fraternellement ce que l'on peut proclamer un chef-d'œuvre de douceur et d'harmonie : le ciel est clair et vibrant; l'Arche sainte, qui émerge sur le dos d'une colline, comme jadis l'arche de Noé échoua sur l'Ararat, apparaît traînée par des bœufs; sur le premier plan, des moissonneurs jettent la faucille sur la gerbe inachevée pour contempler et adorer le *Sanctum Sanctorum*; entre eux et le saint convoi, une vallée baignée dans cette vapeur argentine qui dépouille les arbres et les rochers de leur apparence réelle, et les noie dans une atmosphère paradisiaque. M. Doré a plusieurs fois répété ce procédé qui donne sur le bois des promesses charmantes, mais trop souvent trompeuses. La plupart de ses autres graveurs n'ont réussi en pareille occurrence qu'à donner l'idée de plantes ou de formes vaguement humaines nageant dans un aquarium et transpercées par une lumière irisée.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Le Jonas rejeté par la baleine, de M. W. J. Linton, est un des bois les plus variés de ton. L'aspect général est lourd, comme il convient à une journée d'orage; mais les noirs sont répartis avec une adresse remarquable et l'écume des flots est piquée de lumières du plus heureux effet. La vague qui remporte le monstre, presque aussi terrible qu'un dragon japonais, est transparente, et la grève ruisselle et semble rouler des diamants. M. Linton reste encore un de nos premiers graveurs.

M. W. Thomas, un Anglais, pensons-nous, n'a taillé qu'une planche, la *Mort d'Absalon,* mais elle nous semble fort remarquable. Après ceux de M. Pisan, qui est incontestablement le chef de cette armée de graveurs, c'est ce bois qui rend le mieux un certain côté de fougue qui nous plaît beaucoup dans les dessins de M. Doré, exécutés en partie à la plume, et destinés à être facsimilés. Cela est vif, coloré, avec des noirs habilement répartis et un travail qui ne s'endort jamais. Cela rappelle ces belles compositions que Gilbert sème, en Angleterre, dans les journaux illustrés, dans les revues et dans les éditions de luxe avec une abondance de si bon aloi.

L'un des bois les plus frappants et par la composition et par le rendu, c'est *Jéhu faisant précipiter Jézabel.* La muraille blanche au-dessous de la fenêtre par laquelle on précipite la reine, les nègres qui attendent le cadavre en ricanant cruellement aussi et les cavaliers impassibles vus de profil perdu pourraient être signés Decamps. M. C. Maurand, dont la taille manque parfois un peu de distinction, mais est toujours spirituelle et fraîche, s'est montré ici plein de fermeté et de science. Ces qualités se retrouvent encore dans le *Job apprenant sa ruine.*

Mais si nous ne nous arrêtions pas sur la pente dangereuse de la description, nous nous laisserions volontiers aller à décrire un livre que la majorité de nos lecteurs a sans doute dans les mains. Si nous avons cité quelques travaux, il ne nous reste guère que la place de mentionner les noms des artistes honorables qui ont signé ces deux cent vingt-huit compositions; ce sont MM. Barbant, Bertrand, Chapon, Demarle, Dumont, Ettling, Fagnion, Fournier, Gauchard, Gœbel, Gusmand, Hildebrand, Hotelin, Huyot, Jonnard, Ligny, Pannemaker, J. Quartley et Regnier. Quiconque a suivi depuis vingt ans le mouvement de la gravure sur bois, reconnaîtra à quelles bonnes portes est allée frapper la maison Mame. Et l'on peut ajouter qu'elle a payé royalement ses commandes et aux dessinateurs et aux graveurs.

Il y aurait aussi à décrire, ou du moins à signaler, bien des compositions. Mais ici, plus encore que dans l'appréciation qui est toujours discutable, doit triompher la préférence personnelle. Tel s'arrêtera à

Digitized by Google

cette scène du *Déluge*, que M. Doré a un jour répétée en peinture, et que couronne une tigresse tenant son petit dans sa gueule; tel autre, à la page suivante, où le *Déluge* est exprimé par des milliers de personnages se cramponnant les uns aux autres, formant des grappes monstrueuses comme dans l'hiver les abeilles d'un essaim dans la ruche. Est-ce à nous d'y contredire et de secouer les rêveurs par la manche?

Au reste, ne perdons point de vue qu'en nous livrant cette belle édition de la *Sainte Bible*, la maison Alfred Mame a voulu donner une parure nouvelle à un livre sur lequel l'humanité a tant rêvé depuis tant de siècles. Que l'on se place au point de vue du croyant ou à celui du philosophe, la Bible reste toujours un cadre merveilleux pour le poëte et pour le peintre. Si les traductions littérales qui ont été faites de l'Ancien Testament, par M. Cahen, sortaient du cercle des lettrés qui s'en disputent les rares premiers exemplaires, je ne sais que la poésie grecque qui pourrait par la suave eurhythmie de sa forme soutenir la comparaison avec cette terrible rivale. En sortant de la lettre qui tue pour écouter l'esprit qui vivifie, la science y lit confusément les annales du monde. Nul livre, depuis les Védas, n'a mieux conservé l'obscure tradition des premiers cataclysmes. Le groupe hébraïque s'y montre d'une sauvagerie qui effraye par sa majesté hautaine. Nul peuple n'a mieux résumé l'idée de l'essence divine, et n'a eu plus de foi dans ses destinées. Chaque génération chrétienne a donc le droit et en quelque sorte le devoir de venir esquisser à sa façon, sur sa marge millénaire, les tableaux que les poëtes hébreux, que les législateurs, que les rois, que les historiens, que les prophètes y ont indiqués par des masses d'une suavité ou d'un grandiose qui ne sera pas dépassé. De la Genèse au cantique de Salomon, du livre des Rois aux récits des Apôtres, des grondements du chaos au roucoulement de la Sulamite, de la flamme des villes forcées aux prédications sur le bord du lac, quelle suite inépuisable de tableaux pour les esprits fougueux ou les âmes rêveuses! Chaque époque, chaque nation, ont traduit la Bible à leur guise : les Byzantins avec une roideur hiératique; les Italiens en s'agenouillant avant de prendre le pinceau, et plus tard en la teignant de paganisme; les Espagnols avec leur férocité native; les Hollandais et les Flamands en en faisant le livre des faibles et des déshérités; les Français avec une pointe de philosophie. Enfin le Temple est si grand et si orné, qu'il faut applaudir même à ceux qui, de nos jours, se sont bornés à nous livrer un rapide croquis de l'extérieur, faute de s'être donné le temps de pénétrer dans ses sanctuaires mystérieux ou dans ses jardins embaumés.

PHILIPPE BURTY.

Digitized by Google

IACOPO

GENTILE ET GIOVANNI BELLINI

DOCUMENTS INÉDITS

TROUVÉS PAR M. DE MAS-LATRIE

ET

ANNOTÉS PAR M. ÉMILE GALICHON

Iacopo Bellini, élève de Gentile da Fabriano, florissait, au commencement du xve siècle, à Venise, où il contre-balançait la célébrité de Domenico Veneziano. Après le départ de cet artiste pour Florence, Iacopo se trouva être, nous dit Vasari, le plus grand et le plus réputé des peintres vénitiens. Malheureusement il est bien difficile aujourd'hui de vérifier la valeur de ce témoignage; les trois seuls tableaux qui nous sont parvenus de ce maître : la *Bataille* du palais Cornaro, la *Vierge* de l'Académie des Beaux-Arts et celle gravée dans l'ouvrage de Rossini, n'ayant peut-être point, dans l'œuvre de Iacopo, l'importance nécessaire pour asseoir un jugement équitable[1]. Quant aux peintures que Vasari et l'Anonymo de Morelli ont louées, il n'en reste plus une seule. En revanche, on conserve encore de Iacopo un grand nombre de dessins que les commentateurs de Vasari (édition de Florence) ont cru à tort perdus ou dispersés. Réunis en un album, ces dessins, qui étaient en 1530 la propriété

1. Les deux Vierges permettent de constater combien peu, au moins pour la composition, Giovanni Bellini s'éloigna de l'enseignement qu'il reçut de son père.

Digitized by Google

de la famille Vendramin, passèrent ensuite, nous apprend M. de Mas-Latrie, « dans la riche bibliothèque de Jacques Soranzo, où ils formaient alors un volume de 431 folios.

« Ce recueil appartint ensuite à Marc Cornaro, évêque de Vicence, puis au comte Buonomo Algarotti, puis aux héritiers Corniani; en 1802, Jean-Marie Sasso l'acheta, de Bonetto Corniani, 30 sequins; en 1803, à la mort de Sasso, il fut vendu à M. Jérôme Mantovani ; en 1815, il appartenait à Jean Mantovani, neveu de Jérôme Mantovani.

« Morelli, bibliothécaire de Saint-Marc et homme de beaucoup de goût, qui le vit, le décrit ainsi : « C'est un volume in-folio de quatre-vingt « dix-neuf feuilles numérotées d'un seul côté. Les dessins sont au plomb « et non au crayon de mine (lapis); quelques-uns sont à la plume. Sur « la première feuille, il est écrit : *De mano messer Iacobo Bellino, Ve-« neto,* 1430, *in Venetia.* Cette importante et précieuse collection de « dessins montre tout le travail et l'étude de Jacques Bellini et les autres « maîtres de cette époque, qui est la première bonne époque chez nous. « On y voit des combats d'animaux, de lions, tigres et chevaux; des « fabriques avec une bonne perspective, même en comparaison de « celles de Mantegna; des édifices copiés facilement d'après nature; des « traits d'histoire sacrée et profane; des batailles, des portraits, des « statues équestres, des tombeaux, des paysages, des copies de bas-« reliefs antiques : en un mot toute espèce de dessins qui peuvent servir « à un peintre. Il y a dans tous ces travaux un dessin très-bon, presque « parfait, de la délicatesse et de la grâce plus que dans les tableaux de « Bellini, qui sont en général un peu secs. »

« Cet album fut vendu, le 11 février 1855, au British-Museum, dont M. Henri Ellis était alors bibliothécaire en chef. M. Rawdon Brown, gentilhomme anglais habitant Venise, facilita l'acquisition. Le prix a été de 3,000 livres sterling ou 75,000 francs.»

Pour juger le talent de Iacopo Bellini, nous n'avons à Paris qu'un seul dessin qui, après avoir été peut-être détaché du volume des Vendramin, orna les collections Lagoy et de Fries avant d'entrer dans celle de M. His de Lasalle, qui le conserve de nos jours. Exécuté à la plume sur vélin, ce dessin représente une Flagellation. La scène se passe sous un portique formé par des arcades qui retombent sur de belles colonnes corinthiennes et qui ouvrent sur la cour d'un palais magnifique. De nombreux personnages, revêtus des costumes du xve siècle, assistent au supplice de l'Homme-Dieu, forment des groupes indifférents ou se pressent aux balcons du palais, qui portent des traces nombreuses du goût tout particulier de cette époque pour l'antiquité. Dans la muraille, au-

Digitized by Google

dessus du portique, sont encastrés des bas-reliefs antiques surmontés de statues d'un grand style. Si une inscription : « Iacobi Bellini, Veneti, patris ac Gentilis et Joannis natorum opus, MCCCCIX[1], » relevée par Fra Valerio Polidoro sur un tableau aujourd'hui perdu, ne prouvait pas suffisamment que Vasari eut raison de dire que Iacopo fut le maître de ses fils et qu'il travailla longtemps en collaboration avec eux, le dessin de M. His de Lasalle en témoignerait tout au moins en ce qui concerne Gentile Bellini. On admire, dans ce dessin, la science avancée des effets de la perspective qui méritèrent à Gentile les éloges de Luca Paciolo, l'art de grouper des figures moyennes dans un cadre immense, un goût marqué pour donner un rôle important à l'architecture, une certaine tournure d'esprit à voir les grandes scènes de l'histoire par le côté anecdotique, tout en conservant à l'ensemble de la composition un caractère imposant, en un mot, toutes ces qualités de décorateur habile que Gentile Bellini devait porter plus loin, se conformant en cela aux préceptes de son père. Iacopo ne désirait rien plus, en effet, que de voir ses fils le dépasser. Il ne cessait, suivant Vasari, de leur répéter qu'ils devaient imiter l'exemple des Toscans qui, poussés par une noble émulation, cherchaient à vaincre les athlètes qui les avaient précédés dans la lice. « Il faut, leur disait-il, que Giovanni me surpasse, que Gentile l'emporte sur Giovanni et sur moi, et que Gentile, à son tour, soit laissé en arrière par ceux qui viendront après lui. » Cette noble règle de conduite, mise en pratique par Gentile et Giovanni, leur valut une réputation immense, et, en 1474, lorsqu'il fut question de réparer la salle du Grand-Conseil, décorée par Gentile da Fabriano, Vivarini et Antonio Veneziano, ce fut à Gentile Bellini que le travail fut confié, à la majorité de 319 votants contre 29 opposants et 21 voix nulles. Grâce à la communication que M. de Mas-Latrie a bien voulu nous faire de la décision du Conseil, relevée par lui dans les archives générales de Venise (archives des Frari, Grand-Conseil, Reg. Regina, fol. 128, v°), nous savons en quels termes ce travail considérable fut donné à Gentile. Voici le document :

1474. 21 septembre. Indiction 8e.

Notre fidèle concitoyen Gentile Bellini, de Venise, peintre de mérite, s'est offert à restaurer et à entretenir, sa vie durant, en bon état et dans leur fraîcheur, les peintures et les décorations de la salle du Grand-Conseil, qui sont pour la plupart dégradées ; le tout sans rétribution, nous demandant seulement de pourvoir, comme nous le jugerions à propos, à son entretien. Or, comme ladite salle est un des principaux orne-

1. Il faut, suivant toute probabilité, lire MCCCCLX.

Digitized by Google

ments de notre cité, nous avons jugé convenable de la faire réparer et restaurer. C'est pourquoi il a été arrêté, de l'autorité du Grand-Conseil, que ledit Gentile serait délégué pour exécuter les réparations que demandent les peintures et les décorations de ladite salle; il a été décidé également que Gentile ferait ce travail où et quand il sera jugé nécessaire, et qu'il lui sera commandé par les provéditeurs du sel, lesquels devront lui fournir, aux frais de l'État, les couleurs et autres matières nécessaires. Mais, comme tout ouvrier mérite un salaire, il est décidé que, pour prix de ses travaux, la première place de courtier de l'Entrepôt qui viendra à vaquer lui sera conférée, de l'autorité du Grand-Conseil, pour toute la durée de sa vie. S'il existe quelque décision contraire, qu'elle demeure sans effet cette fois seulement.

Votes : Oui, 319; Non, 29; votes nuls, 21.

Conseillers présents : sire Paul Maurosini; sire André Storlato; sire François Calbo; sire Jean Moceniogo; sire Jérôme de Molino; sire Ange Gabriel, conseillers.

Il faut croire que les peintures de la salle du Conseil étaient fort détériorées et que le travail de restauration en était long, puisqu'il n'était point encore terminé en 1479, lorsque Gentile Bellini reçut l'ordre du Grand-Conseil de partir pour Constantinople. Giovanni Bellini fut alors nommé pour remplacer son frère, et c'est encore à M. de Mas-Latrie que nous devons de connaître l'acte par lequel la suite du travail de Gentile fut remise à Giovanni.

1479. 29 août.

Comme notre fidèle concitoyen Gentile Bellini, peintre, qui était chargé de la restauration des décorations et peintures de la salle du Grand-Conseil, part pour Constantinople, sur l'ordre et pour le service de notre Seigneurie, et qu'il est nécessaire que les travaux de ladite salle, qui est un des principaux ornements de notre cité, soient activement poursuivis, il a été arrêté que, de l'autorité de notre Grand-Conseil, notre fidèle concitoyen Jean Bellini, peintre de mérite, serait délégué pour continuer lesdites restaurations et réparations, et qu'il serait tenu de les exécuter où et quand il sera besoin, et comme il lui sera commandé par nos provéditeurs du sel, lesquels devront lui fournir, à nos frais, les couleurs et autres matières nécessaires. Mais, comme tout ouvrier a droit à son salaire, il a été convenu que, pour prix de ses travaux, la première place de courtier du Fondaco qui vaquerait lui serait donnée, de l'autorité de ce Conseil, pour sa vie durant, ainsi qu'il a été fait pour ledit Gentile. S'il existe quelque décision contraire, elle demeurera sans effet pour cette fois seulement. Ledit Gentile conservera néanmoins son office de courtier du Fondaco, et lorsqu'il reviendra à Venise, il sera tenu de reprendre le susdit ouvrage.

Sire François Dandolo; sire Pierre Memo; sire Jean Capello; sire Marc Venier; sire Jean Contareno, conseillers.

Ce document nous fait savoir comment doit être compris le passage des *Annales* dans lequel Malipiero dit « qu'en 1474 on commença à res-

Digitized by Google

taurer la salle du Grand-Conseil, les peintures du combat naval entre la flotte de la République et celle de Frédéric-Barberousse, parce qu'elles se détachaient de la muraille, détruites par l'humidité. Ceux qui ont fait l'ouvrage sont les frères Giovanni et Gentile Bellini qui ont reçu, pour prix de leur travail, deux bénéfices dans le *Fondaco* avec promesse qu'ils dureraient pendant deux cents ans. » Ainsi donc, nous savons maintenant d'une manière certaine que les deux frères Bellini travaillèrent à la restauration des peintures de la salle du Grand-Conseil, si toutefois on peut donner le nom de restauration à un travail qui consistait à refaire des peintures qui se détachaient de la muraille. Mais, en même temps, il reste bien établi que la réparation fut donnée, non pas aux deux Bellini à la fois, comme pouvait le faire supposer le récit de Malipiero, mais d'abord à Gentile puis à Giovanni après le départ de son frère pour Constantinople.

Pourquoi Gentile fut-il obligé de se rendre à Constantinople sur l'ordre et pour le service de la Seigneurie? Vasari rapporte que le Grand-Turc fut si émerveillé de quelques portraits de Giovanni qui lui furent offerts par un ambassadeur, qu'il les accepta volontiers, malgré la loi musulmane qui défend les peintures, et que même il pria le sénat de lui en envoyer l'auteur. Les sénateurs, considérant que Giovanni ne pouvait, à cause de son grand âge, supporter les fatigues du voyage et ne voulant pas, d'ailleurs, priver Venise de cet homme illustre qui travaillait alors dans la salle du Conseil, résolurent de faire partir son frère Gentile qui était l'homme le plus capable de le remplacer.

Le récit de Vasari est faux en plusieurs points. Si Gentile partit pour Constantinople, ce ne fut pas parce que Giovanni était trop âgé pour pouvoir supporter la mer, puisque Giovanni n'avait alors que 53 ans et qu'il était de cinq ans plus jeune que son frère [1]; ce ne fut pas non plus pour remplacer Giovanni occupé à réparer la salle du Grand-Conseil, car nous savons, par des pièces authentiques, que ce travail avait été conféré à Gentile, et que ce ne fut qu'après son départ que Giovanni fut chargé de continuer la restauration. D'autres motifs que ceux indiqués par Vasari ont dû déterminer le choix de la Seigneurie, et c'est dans les choniques vénitiennes de l'époque que nous les trouvons. Marino Sanuto raconte, en effet, « que le 1er août 1479 vint à Venise un orateur juif, porteur de lettres du Grand-Turc, par lesquelles Sa Hautesse demande que Sa Seigneurie lui envoie un bon peintre, et il invite le doge à honorer de sa présence les noces de son fils. On l'a remercié et on

1. Gentile était né en 1421 et Giovanni en 1426.

Digitized by Google

lui a envoyé Gentile Bellini, excellent peintre, qui est parti le 3 septembre, aux frais de la Seigneurie, sur les galères de Romanie. »

Malipiero, dans ses *Annales vénitiennes*, rapporte, de son côté, que « le seigneur Turc demande à la Seigneurie, dans des lettres présentées par un Juif, de vouloir bien lui envoyer un artiste qui sache peindre le portrait. Pour le satisfaire, la Seigneurie envoya Gentile Bellini et paya les dépenses du voyage. » S'il nous était permis de faire une supposition, nous dirions, en nous appuyant sur ces deux narrations, que Gentile Bellini partit sur l'ordre de la Seigneurie pour représenter sur toile les fêtes données à l'occasion du mariage du fils de Mahomet II, et retracer les portraits des personnages qui y figurèrent ; du moins c'est ce que les récits de Malipiero et de Marino Sanuto semblent permettre de croire, et il faut avouer que pour une semblable besogne, Gentile valait infiniment mieux que Giovanni, artiste d'un rang plus élevé, mais moins apte à ces sortes de peintures d'apparat.

M. de Mas-Latrie a trouvé aussi la décision prise par les seigneurs conseillers relativement au départ de Gentile, et nous la reproduisons :

1479. 3 septembre.

Les seigneurs conseillers soussignés ont arrêté et décidé que le capitaine des galères de Romanie recevrait sur sa galère notre sage concitoyen Gentile Bellini, peintre, avec ses deux compagnons ou serviteurs; lequel s'en va, sur notre ordre, trouver l'illustrissime Grand-Turc pour peindre ou exécuter tout autre ouvrage. Il ne sera rien perçu d'eux pour leur passage, et ledit capitaine leur fournira la nourriture. Lorsqu'il sera de retour, il lui sera tenu compte de cette dépense par la Seigneurie, ainsi que de raison.

Sire François Dandolo; sire Pierre Memo; sire Jean Capello; sire Marc Lauredano; sire Jean Contareno, conseillers.

Les conseillers susnommés ont arrêté, en outre, que ledit capitaine prendrait avec lui deux compagnons de maître Bartholomeo, fondeur de métal, et qu'il n'aurait rien à percevoir d'eux pour leur passage, mais qu'il leur fournirait également la nourriture. Cette dépense sera aussi réglée au retour desdites galères.

Ce Bartholomeo, sculpteur et fondeur de métal, nous est inconnu, mais nous devons croire qu'il jouissait alors d'une grande renommée, puisqu'il fut envoyé par la Seigneurie, très-désireuse alors de plaire au Grand-Turc, comme le prouve le document suivant, découvert également par M. de Mas-Latrie.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

VIERGE DE JEAN BELLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

1479. 13 août.

Il s'est présenté, ces jours-ci, devant notre Seigneurie, un serviteur de l'illustrissime Grand-Turc, porteur d'une lettre adressée à notre Seigneurie par son maître, qui demande avec de vives instances un sculpteur et un fondeur en bronze. Le désir de l'illustrissime Seigneur nous a été confirmé par son envoyé qui vient de partir d'ici, et par notre fidèle secrétaire Jean Dario. Or, comme il y a lieu de satisfaire convenablement à une requête aussi pressante, il a été arrêté qu'on rechercherait avec soin le sculpteur le plus distingué et le plus capable, et que pour le trouver plus promptement, nos officiers des Razione Vecchie, qui se sont déjà occupés par le passé de semblables affaires, seraient chargés de se le procurer en toute diligence. Pour l'envoi de cet artiste, notre Collége est autorisé à faire tous les frais qui lui sembleront convenables.

Gentile profita de son séjour à Constantinople pour dessiner les bas-reliefs de la colonne de Théodose. Cette colonne, dont il n'existe plus aujourd'hui que le piédestal et le premier tambour, subsistait en entier. « Les sculptures qui restent et que nous avons vues sur place, dit M. Charles Blanc dans l'*Histoire des peintres*, appartiennent au plus bas temps de la décadence. Le piédestal en est surchargé, écrasé, mais la spirale de bas-reliefs contenait des particularités précieuses pour l'archéologie, des édifices, des costumes qui ne se trouvent pas ailleurs, et Gentile Bellini a rendu un véritable service en les dessinant. Nous ne savons par quelle heureuse circonstance ces dessins furent dans la suite transportés à Paris. Ils y étaient vers la fin du XVIIe siècle, puisqu'en 1702 le père Claude Menestrier, jésuite, en publia les gravures en dix-sept planches. Neuf ans plus tard, le père Bonduré, bibliothécaire du Régent, les fit graver de nouveau pour les insérer dans le second tome de son ouvrage sur l'empire d'Orient, *Imperium orientale*. La longue frise, dessinée par Gentile, fut léguée, dit-on, à l'Académie des Beaux-Arts. Il en existe au Louvre une copie, et cette copie, d'après ce qu'en dit M. Villot, aurait été faite au XVIe siècle, probablement par Battista Franco. » Au Louvre se trouve aussi un des charmants et lumineux tableaux que nous a valus le voyage de Gentile à Constantinople : la *Réception d'un ambassadeur*. Nous savons encore qu'il fit, dans cette ville, le *portrait de Mahomet*, conservé longtemps à Venise dans le palais de Zeno et transporté en 1825 en Angleterre ; un dessin pour cette peinture, qui fut donné par l'archevêque d'Erlau, Jean Ladislas Pyrker, à Joseph de Hammer, orientaliste, qui l'a fait graver en tête de la traduction de son *Histoire de l'empire ottoman*, ainsi qu'un portrait de sultane acheté à la vente Northwick par M. Mundler. La sultane est coiffée d'un turban lilas à filets d'or qui enserre des cheveux blonds. Elle porte une large robe verte avec de

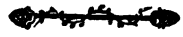
Digitized by Google

grands ornements jaunes, et tient dans la main droite, appuyée sur une tablette, un vase à parfum. Cette œuvre est signée sur le fond G. Bellinus.

Pendant que Gentile Bellini se rendait célèbre en faisant des tableaux précieux non-seulement pour les artistes mais encore pour les historiens et les archéologues qui peuvent y étudier les mœurs du temps et y retrouver la Venise du XVe siècle, Giovanni s'assurait une gloire plus grande encore en peignant des Vierges touchantes par leur tendresse et leur sérénité toute mystique. La Madone dont nous donnons ici la gravure a été rapportée de Bergame par M. Mundler. Elle est de la jeunesse du Bellin, de cette époque, si pleine de charme, pendant laquelle les maîtres regardent avec crainte la nature qu'ils interprètent avec une naïveté et une délicatesse vraiment exquises [1]. Debout, devant une balustrade de marbre qui porte, dans un cartel, le nom de Joannes Bellinus, la Vierge soutient entre ses bras l'Enfant Jésus, qui chante les prières que sa mère vient de lui apprendre dans le livre ouvert sur la tablette. Une tapisserie sombre, décorée de riches ornements, couvre une partie du fond d'or uni et fait valoir la fraîcheur des chairs de l'Enfant Jésus et du visage de la Vierge qu'encadre un manteau bleu bordé d'ornements empruntés à l'art arabe.

Combien elles sont touchantes, ces Vierges si calmes et si pures du Bellin! combien elles sont éloquentes avec leur léger voile de mélancolie qui trahit un douloureux pressentiment, avec leurs grands yeux ouverts, qui ne craignent point de nous laisser pénétrer dans leur cœur vierge de tout amour humain! Jamais peintre n'a su mieux que Giovanni rendre la chasteté inaltérable de la Mère de Dieu et cependant, à ces Madones si parfaitement vraies, chaque jour nous voyons préférer celles de Murillo dépourvues du caractère de virginité qu'exige la foi. Les contemporains de Bellini ont rendu justice à son génie, et dans des gravures, devenues rarissimes, Mocetto et Benedetto Montagna en ont traduit à merveille le caractère mystique; mais, depuis eux, nul artiste de talent n'a songé à les reproduire. Aussi avons-nous été heureux de saisir l'occasion qui nous était offerte de faire graver, par la pointe savante et fidèle de M. Gaillard, une de ces œuvres que Bellini a exécutée de son pinceau le plus précieux et le plus intime.

1. Le panneau sur lequel est peinte cette Vierge a 81 centimètres de hauteur sur 58 de largeur.



Digitized by Google

ANTOINE BENOIST

PEINTRE ET SCULPTEUR EN CIRE DU ROI LOUIS XIV

L'on savait, par les listes de l'ancienne Académie de peinture, publiées dans les *Archives de l'Art français*, qu'Antoine Benoist était mort le 9 avril 1717 à l'âge de quatre-vingt-six ans, ce qui reporte sa naissance à l'année 1631. De plus, bien que les mêmes listes le fassent naître à Paris, on le savait né à Joigny. Restait à retrouver son acte de naissance. M. de Montaiglon, me voyant partir pour le département de l'Yonne, me pria de m'en occuper. Je m'adressai, avec de bonnes références, à l'archiviste du département, M. Quantin, et je lui indiquai, comme point de départ de ses recherches, la date approximative 1631. M. Quantin me répondit qu'il se ferait un plaisir de me communiquer cet acte, dès qu'un de ses collègues de la Société des sciences de l'Yonne, qui préparait une notice sur Benoist, l'aurait découvert et publié. J'écrivis alors directement à M. l'abbé Desvignes, vicaire à Joigny, et quelques jours après je recevais de lui la copie de l'acte en question, à laquelle il avait joint une copie de l'inscription de l'Hôtel-Dieu.

Ceci se passait au mois d'août 1861. Le 18 décembre suivant, M. Quantin me fit la gracieuseté de m'envoyer le même acte (mais non l'inscription). Son collègue, M. Jossier, venait de lire à la Société des sciences de l'Yonne (séance du 8 décembre) sa notice sur Antoine Benoist, publiée depuis dans le *Bulletin de la Société*. M. Jossier y raconte, avec une louable candeur, comment, sur les indications de ma lettre, communiquée par M. Quantin, il découvrit, « au bout de quelques minutes seulement, » l'acte qui malgré ses recherches lui avait toujours échappé jusqu'alors.

Digitized by Google

Voici, sans plus de commentaires, les deux documents que je dois à l'obligeance de M. l'abbé Desvignes.

LÉON LAGRANGE.

ACTE DE NAISSANCE (Paroisse Saint-Thibaut).

24 februarii 1632. — Cejourd'huy vingt quatrieme du mois et an que dessus a esté baptizé sur les fontz Anthoine filz de Jehan Benoist et de D^e Marie Huban, ainsi nõmé par honorable hõme Mre Anthoine Barins apotigaire et dame Anthoinette Cibois, fait par moy viquaire soussigné

BARINS, HUCLOZ prestre.

Extrait d'une inscription gravée sur une dalle en marbre noir, conservée à l'Hostel Dieu de Joigny, pour constater des fondations faites par Antoine Benoist peintre en Decembre 1706.

Antoine Benoist escuyer peintre ord^re du Roy, et son premier sculpteur en cire, natif de cette ville de Joigny, a fondé à perpétuité dans cette maison dite l'hotel Dieu et Charité un lit pour les pauvres malades pour etre occupé par préférence par ses parents paternels et maternels et s'est reservé à lui pendant sa vie et après son deceds à son plus proche parent portant son nom à perpétuité la nominãon du pauvre malade pour occuper led. lit pour l'entretien duquel il a payé un sõme de 1100 liv. dont l'employ a été fait ainsi qu'il est plus au long porté par les contrats passés pard^t Dona et son compagnon Not^res au Ch^let de Paris les 4 et 5 septembre 1704. Plus ledit Sieur Benoist a fondé une messe basse pour estre celebrée à perpétuité tous les Dimanches et festes de l'année à la chapelle dudit Hotel Dieu à 11 heures, à la fin de laquelle sera dit un De profundis. Plus deux grands messes par chacun an qui seront dites les jours de St Louis et de St Antoine. Plus a fondé une place pour y recevoir a perpét^té une pauvre fille orpheline agée depuis 8 ans jusqu'à 12 laquelle sera logée nourrie entretenue et instruite dans led. Hotel Dieu jusqu'à l'age de 18 ou 20 ans et pour la fondãon desd. Messes et place de l'orpheline led. Sr Benoist a payé une somme de 2000 liv. dont l'employ a esté fait ainsi qu'il est plus au long porté par les contrats passés pard^t le mesme Dona not^re les 9 et 29 Mars et 20 Decembre 1706.

Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

FÉVRIER 1866

La galerie de la Présidence du Corps Législatif et le Musée du Luxembourg. — De quelques propositions soumises à l'Académie des Beaux-Arts. — *Deux Expositions, projet par Pérignon, peintre.* — La gravure en taille-douce : M. Bertinot. — La gravure à l'eau-forte : M. Maxime Lalanne.

On sait qu'une nouvelle galerie d'objets d'art a été installée au palais de la Présidence du Corps Législatif. S'agissait-il seulement d'utiliser un local favorable? Non, sans doute. On a voulu perpétuer la tradition inaugurée en ce même lieu par le duc de Morny. Désormais le goût des arts devenait inséparable des hautes fonctions qui s'y exercent. Remarquons toutefois que la galerie du duc de Morny représentait le goût personnel, la liberté de choix, l'effort persévérant d'un amateur pour former une collection digne de son nom et de sa fortune. La situation n'est plus la même. On pouvait emprunter au Musée du Luxembourg le superflu de ses richesses, on ne pouvait pas l'appauvrir. Personnellement, M. le comte Walewski eût été heureux, je le crois, d'offrir une généreuse hospitalité au *Plafond d'Homère* ou au *Massacre de Scio*. Mais l'État, gardien jaloux des chefs-d'œuvre de l'art moderne, leur assigne avec raison pour demeure, au lieu d'une galerie privée, un Musée public. Il sait que l'étude les réclame, et que le plus grand honneur à faire aux maîtres, c'est de leur constituer ce double privilége de la publicité et de l'étude.

Des journaux imprudents ont voulu établir une sorte d'assimilation entre la galerie du Corps Législatif et la galerie du Sénat. La seule ressemblance, c'est que les objets d'art exposés dans ces palais n'appartiennent pas plus au Sénat qu'au Corps Législatif, et que le budget qui en fait les frais relève, non pas de ces grands corps politiques, mais de la Surintendance des Beaux-Arts. Les différences sautent aux yeux. Certes, toutes les fois que nous verrons s'ouvrir en un point quelconque de Paris ou de la France, un centre d'exposition pour l'art français contemporain, nous serons des premiers à applaudir. Mais point d'exposition sans publicité. Or, le caractère d'une galerie privée, c'est de ne pas être publique. Celle de la Présidence du Corps Législatif ne s'ouvre que le dimanche, de midi à quatre heures, aux visiteurs munis d'une lettre d'admission. D'autre part, il peut être très-flatteur pour un artiste de penser

Digitized by Google

que les législateurs de son pays ont dansé devant son tableau ou qu'un solliciteur a oublié, à le regarder, les longues heures de l'attente. Le plus grand nombre attache assurément moins de prix à un tel honneur qu'à celui de se savoir exposé tous les jours au libre contrôle de l'opinion publique, discuté par ses pairs, adopté par l'État comme un modèle, et, en cette qualité, offert à l'étude des débutants. Il faut donc un grand effort de satisfaction pour assimiler la galerie de la Présidence au Musée du Luxembourg. On jugera plus sainement cette initiative d'un homme de goût, désireux de faire rejaillir sur l'art contemporain l'éclat de son rang, si l'on y voit un germe auquel l'avenir réserve peut-être un développement inattendu.

Quand la galerie de la Présidence et toutes celles qui pourraient être créées à son exemple n'auraient d'autre effet que de recevoir en bon lieu la surverse du Luxembourg, elle rendrait déjà un signalé service. Le « Musée de l'École moderne de France » subit les dures conditions imposées en France à tous les établissements du même genre. Mal logé dans une galerie insuffisante et dans des salles dont aucun architecte ne pouvait prévoir la destination actuelle, il étouffe, faute d'air, de lumière et d'espace. En vain la mort y fait des vides, l'extension de l'art contemporain y amène des recrues toujours plus nombreuses, sans élargir des murailles toujours plus étroites. La plupart de nos Musées sont des champs d'asile où l'art campe tant bien que mal. Le Luxembourg est un bivouac. Résidence essentiellement temporaire où l'on entre et d'où l'on sort un peu à l'aveuglette, la situation matérielle s'y complique d'une situation morale plus difficile encore. Existe-t-il un règlement qui fixe les conditions d'entrée et de sortie du Luxembourg? La question embarrasserait les plus intéressés à y répondre. Le dernier rapport du conservateur jette sur ce point une lumière mélancolique. A voir ses efforts pour faire approuver les deux « résolutions » que nous avons citées [1], à voir avec quelle facilité l'une des deux a déjà été éludée, puisque les œuvres des artistes étrangers, qui devaient former une salle spéciale au Luxembourg, ont passé à la Présidence du Corps Législatif, on comprend trop quelle base fragile porte ce Musée de l'École moderne de France. Au lieu d'être bâti sur des principes, comme un monument national, il repose presque uniquement, non pas même sur des traditions, mais sur des habitudes administratives. Rien de fixe, rien de certain, aucun droit, aucune garantie. M. Léon Coignet en est éliminé de son vivant, tandis que Roqueplan s'y perpétue plus de dix ans après sa mort. M. Corot n'y a qu'un tableau, quand tels peintres, dont la réputation date d'hier, en ont deux et trois. L'Institut n'y figure pas au complet : M. Gérôme en est absent aussi bien que M. Picot, et l'École moderne de France ne s'aperçoit pas qu'il lui manque et M. Pils, et M. Yvon, et M. Ricard, et M. Puvis de Chavannes, et M. Hamon, et M. Édouard Frère, et M. Guillemin, artistes médaillés, quelques-uns décorés, en un mot recommandés à l'opinion par tous les titres, sauf par leurs œuvres exposées. Certes, le Musée du Luxembourg se trouve entre des mains habiles, qui ont beaucoup fait, qui feront plus encore. Mais enfin, le zèle le plus ardent et le plus éclairé suffit-il en pareil cas? Ou plutôt, si tout dépend de la volonté individuelle, n'est-il pas à craindre que les améliorations les plus nécessaires manquent de vitalité, et qu'un conservateur vienne défaire demain ce qu'un conservateur aura fait aujourd'hui ?

Et pourtant nous avons là un établissement unique, un principe admirablement fécond, une institution qui s'élèverait sans peine à la dignité d'une institution natio-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 96.

Digitized by Google

nale. Est-il pour l'art un stimulant plus actif que ce double privilége de la publicité et de l'étude accordé aux maîtres vivants? Les honneurs du Luxembourg! Si l'État se donne la mission d'encourager l'art contemporain, quel ressort dans ses mains que ce brevet de gloire dispensé avec discrétion! Il est permis, sans se montrer fanatique de réglementation, il est permis, ce me semble, de solliciter pour le musée de l'École moderne l'aumône d'un seul article prenant force de loi: — « Les honneurs du Luxembourg ne seront accordés après chaque salon, à titre de récompense nationale, qu'aux œuvres spécialement désignées par le jury; mais, une fois accordés, ils seront inaliénables jusque cinq ans après la mort du titulaire. » — Alors, ce principe adopté, on pourrait inviter, non-seulement les présidents du Corps Législatif et du Sénat, mais tous les ministres à ouvrir chez eux des succursales aux autres acquisitions de l'État : une publicité plus restreinte récompenserait suffisamment des œuvres de moindre portée. Le Luxembourg garderait, avec ses trésors d'art intacts, l'inviolable dépôt des grandes traditions de l'École française.

Les destinées de l'art contemporain préoccupent avec raison tous ses amis. Si nos informations sont exactes, l'Académie des Beaux-Arts aurait été saisie, à ce sujet, de quelques propositions auxquelles le caractère et le talent de leur auteur prêtent une singulière autorité. L'artiste qui suppliait l'Académie de faire acte de vie en les adoptant, est de ceux que n'effraye pas la mêlée de la vie publique, et que l'on voit, aujourd'hui encore, affronter hardiment les chances des Salons annuels. Mais ce n'est pas sans reconnaître quels dangers court le bon grain dans ces moissons d'ivraie. L'en séparer pour lui rendre son prix et sa puissance fécondante, tel serait l'objet de la première proposition. Si l'État ne croit pas déroger à la liberté des théâtres en patronnant certaines scènes privilégiées où sa subvention maintient le niveau de l'art dramatique, pourrait-il refuser son concours, ou tout au moins son autorisation, à certaines expositions partielles qui seraient à l'Exposition des Champs-Élysées ce que le Théâtre-Français est aux théâtres secondaires? En d'autres termes (et il y a longtemps qu'on l'a dit ici), pourquoi l'Académie des Beaux-Arts n'aurait-elle pas ses expositions réservées? La réunion d'œuvres choisies, faites plus exclusivement au point de vue de l'art par des maîtres dans la maturité de leur talent, aurait-elle moins d'attrait pour le public que l'exhibition des premières fleurs du talent nouveau-né? Rappelons-nous avec quel empressement la foule s'est portée à l'exposition posthume des œuvres d'Hippolyte Flandrin. Il en serait de même, si les salles du quai Malaquais, évidemment prédestinées à cet usage, recevaient tous les deux ou trois ans les œuvres des membres de l'Institut désignées par eux comme les meilleures. A côté des tableaux et des statues viendraient se placer les ébauches, les esquisses, les études d'après nature, les cartons, les dessins, tout cet élément confidentiel dont le public apprécie aujourd'hui la saveur, où les artistes puisent de si bonnes leçons.

Mais M. Lehmann, je puis le nommer, ne voudrait pas restreindre aux seuls membres de l'Institut le salon de l'Académie. Il y appellerait volontiers les artistes qui marchent depuis longtemps ou qui font leurs premiers pas dans les voies sympathiques à l'Académie, méritant et désirant les témoignages de cette sympathie. Ainsi se trouverait formée *ipso facto*, sous l'œil et le contrôle des académiciens actuels, une pépinière de futurs académiciens. L'auteur du mémoire, comprenant la portée d'un tel fait, invite l'Académie à modifier son règlement intérieur, de façon à créer une classe d'agrégés où elle se recruterait plus facilement, avec moins de périls pour sa dignité propre et

Digitized by Google

pour la dignité personnelle des candidats. Cette proposition, qui n'est pas nouvelle, aurait à nos yeux le très-grand avantage de ramener l'Académie des Beaux-Arts, par delà sa création de seconde date, aux traditions de sa véritable origine. L'Académie des Beaux-Arts ne date ni de la Révolution, ni du Consulat, ni de l'Empire. Elle ne date pas de 1803, mais de 1648. Avant de se fondre dans l'Institut, elle avait vécu quelque cent cinquante ans indépendante, sous un règlement sage, libéral et fécond, qui, loin de restreindre sa vitalité, lui assurait une action vivifiante. M. Vitet l'a démontré jusqu'à l'évidence, et lui aussi conclut dans son histoire de l'Académie de peinture et de sculpture en réclamant le rétablissement des agrégés. Un jour viendra, nous l'espérons, où l'Académie des Beaux-Arts, mieux éclairée sur ses intérêts, cessera d'être sourde à un vœu formulé à la fois par deux de ses membres, l'un, le critique d'art le plus éminent de notre époque, l'autre, un de ses peintres les plus dignes d'estime.

Que faudrait-il encore, se demande M. Lehmann, pour relever et affermir l'influence de l'Académie des Beaux-Arts? Il faudrait qu'elle entrât resolûment en rapports fréquents et réguliers avec le public, soit, comme sa sœur l'Académie des Sciences, par la publication des comptes rendus de ses séances, soit par la formation d'un groupe d'écrivains d'art sympathiques, qui seraient les agrégés de la plume, la vraie pépinière des candidats aux fauteuils d'académiciens libres. La séance annuelle ne suffit plus, en ce temps de publicité fiévreuse. Sans doute, il est d'une honnête fille de ne point trop faire parler d'elle; mais il ne messied à personne de se défendre, et la meilleure défense, quand on fait bien, est le récit de ce que l'on fait.

Telles sont, dans leurs principaux points, les propositions soumises à l'Académie des Beaux-Arts par un de ses membres. Est-il besoin d'en faire ressortir l'importance et l'opportunité? Est-il besoin de les discuter? Il y aurait témérité de notre part à entamer une discussion qui regarde d'abord les intéressés. Nul ne peut y apporter plus de lumières que les hommes spéciaux groupés sous la coupole de l'Institut. L'Académie des Beaux-Arts ne saurait récuser sa compétence. Elle ne déclinera pas davantage une responsabilité dont on aurait tort de s'exagérer les périls.

Sur la question des expositions, il me paraît curieux de comparer aux vues de l'honorable académicien, celles d'une petite brochure qui s'intitule : « *Deux Expositions, projet par Pérignon, peintre.* » L'auteur déclare que si les expositions annuelles ou bisannuelles soulèvent tant de critiques, c'est qu'elles portent en elles un vice radical, une contradiction manifeste. Le public veut y trouver la réunion des meilleurs produits de l'art français; les artistes y cherchent un *marché* pour leurs œuvres. Le mot est dur, mais, en ce temps de réalisme, il est juste. Qu'arrive-t-il? C'est que l'administration, pour combiner deux prétentions aussi légitimes, la satisfaction du goût, la satisfaction des intérêts, s'épuise en efforts superflus, et, par des restrictions, des règlements, des compromis de toute sorte, achève de rendre les expositions impossibles. Le remède, selon l'auteur, est bien simple. Que l'État, protecteur des hautes tendances de l'art, garde pour lui le soin d'exposer, tous les cinq ans, les produits les plus remarquables de l'art français, choisis par un jury d'élite. Que les artistes ouvrent au centre du monde parisien une exposition permanente. Vous aurez, d'une part, le salon d'autrefois avec son apparat, ses garanties, sa solennité, son enseignement; de l'autre, un marché libre, ouvert à tous. Au salon, le public pourra être invité à payer la leçon de goût et le plaisir qu'il viendra prendre. Au marché, c'est

Digitized by Google

l'artiste qui payera sa place, et le public, admis gratuitement, ne payera que ses acquisitions. On voit que l'auteur met ici le doigt sur la plaie. Je ne le suivrai pas dans la discussion des moyens d'exécution. Le droit de place qu'il réclame de l'artiste, véritable bénéficiaire de l'exposition, est un droit minime, inférieur à ce qu'exigent et les marchands et les commissaires-priseurs. Aussi, pour couvrir les frais de l'entreprise, invoque-t-il l'appui de la Ville de Paris, protectrice des industries qui favorisent chez elle la circulation des capitaux. Mieux que toutes les sociétés et tous les cercles, la Ville de Paris pourrait s'imposer au début quelques sacrifices, promptement couverts à mesure que l'exposition permanente entrerait dans les habitudes du public et des artistes.

La coïncidence de cette brochure avec les propositions soumises à l'Académie n'est-elle pas étrange? Combinez ensemble les deux projets, le résultat semble de nature à satisfaire tous les intérêts. D'une part, sous le contrôle de l'Institut, seul jury compétent, le Salon restreint, l'art sérieux, l'autorité de l'enseignement; d'autre part, l'exposition permanente, c'est-à-dire la liberté individuelle avec tous ses périls, mais aussi tous ses avantages.

Parmi les vœux exprimés devant l'Académie des Beaux-Arts, il en est un qui a pour objet d'encourager la grande gravure. Il serait beau, en effet, il serait bon de voir l'encouragement émaner d'un corps où siégent des graveurs de premier ordre. Un prix décerné par eux aurait plus de valeur que les commandes les mieux payées. L'Académie distribue chaque année à des travaux littéraires dont la plupart demeurent inédits, des médailles qu'elle doit à la libéralité de divers amateurs. Si elle décidait la fondation d'un prix ayant pour objet d'honorer la meilleure gravure d'une œuvre du grand art, nous ne doutons nullement qu'il ne se trouvât, à point nommé, un riche bienfaiteur pour lui en fournir les moyens.

Ce serait un effort de plus à l'appui de ceux qui ont été tentés depuis quelques années en faveur de la gravure. La chalcographie impériale ne s'arrête pas dans cette voie de protection. Hier encore elle commandait à un artiste bien connu de nos lecteurs, M. Gaillard, la reproduction d'un tableau de Botticelli. De son côté, la Ville de Paris veut conserver par la gravure les peintures murales exécutées dans les édifices de son ressort. L'Église Saint-Eustache a été désignée pour le début. Les travaux sont distribués, les burins se mettent à l'œuvre. Enfin, il y a, même aujourd'hui, des éditeurs qui ne reculent pas devant une noble entreprise. La *Vierge aux donateurs*, de Van Dyck, est certainement un des tableaux de maîtres dont le Louvre peut s'enorgueillir à juste titre. La maison Goupil en prépare la gravure, et cette planche a été demandée à un ancien lauréat de l'Institut, M. Bertinot. Le *Portrait de Van Dyck*, exécuté naguère par M. Bertinot pour la chalcographie avec une distinction et une finesse justement remarquées, l'a préparé à l'œuvre qu'il achève en ce moment, œuvre sérieuse, œuvre d'art à tous les points de vue. J'aime à voir un éditeur en prendre l'initiative et concourir ainsi avec des administrations publiques à la protection d'un art menacé.

C'est aussi à l'initiative privée qu'est dû le réveil de l'eau-forte, ce procédé favori des maîtres d'autrefois, interprétation libre du génie par lui-même. Une périodicité trop fréquente a peut-être nui à la publication de la société des Aquafortistes, et le génie s'en est trop peu mêlé. Le fait n'en existe pas moins. N'eût-il produit que

Digitized by Google

l'ouvrage récent de M. Maxime Lalanne, je l'absoudrais de tous ses péchés. M. Maxime Lalanne, devenu en peu de temps un des maîtres du genre, n'a pas voulu garder pour lui seul sa science acquise. Il s'est mis à raconter tout haut comment il s'y prend pour produire les planches exquises publiées soit chez M. Cadart soit dans la *Gazette*, et ces leçons, je dirais mieux ces souvenirs, forment un *Traité de la gravure à l'eau-forte* [1], le plus complet et le plus piquant à la fois de tous ceux que l'on connaît. Joignant l'exemple au précepte, l'auteur a rehaussé son texte de quantité de fines estampes qui suffiraient à le disculper, s'il lui prenait envie de se poser en maître. Mais jamais le ton doctoral ne vient déparer ces pages écrites avec un singulier bonheur de style. Ce n'est pas un professeur qui enseigne, c'est un artiste qui vous livre ce qu'il sait, et, quand on ferme le livre, on peut dire que c'est un ami.

LÉON LAGRANGE.

1. *Traité de la gravure à l'eau-forte.* Texte et planches, par Maxime Lalanne; Paris, Cadart et Luquet 1866. 1 vol. in-8° imprimé chez Claye, sur papier de Hollande, couverture en parchemin.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

ARTISTES CONTEMPORAINS

M. HENRI LEYS

Le moment n'est pas encore venu de raconter comment, après un entr'acte qui ne dura guère que trente ans, l'école belge s'aperçut un jour qu'elle avait eu tort de déserter la scène, et que, lorsqu'un pays a dans son passé trois siècles de gloire, il ne lui est pas permis de renier ses dieux. Une plus longue somnolence eût été sans excuse : l'Europe refusait de comprendre pourquoi un art qui, ayant produit Van Eyck et Rubens, avait si bien exprimé la vie dans son intimité morale et dans ses exubérances, était pris depuis si longtemps d'une langueur semblable à la mort. Une résurrection était donc demandée. Le mouvement qui se produisit dans les esprits à la suite de la rénovation politique de 1830 et bientôt la joie d'une nationalité reconquise contribuèrent beaucoup à rappeler à l'école belge qu'il y avait eu jadis une école flamande, et qu'en bonne justice, on n'avait le droit de faire de mauvaise peinture ni à Anvers, ni à Bruxelles, ni à Gand, ni à Bruges. L'art belge fut d'ailleurs d'autant plus sollicité de renouveler son idéal que la France était occupée de son côté à rajeunir le sien, et que notre cher Delacroix,

Digitized by Google

aussi ardent que l'Apollon dont il devait plus tard raconter la victoire, avait déjà décoché contre le python académique plus d'une flèche triomphante.

Les clameurs de notre combat parvinrent jusqu'en Belgique, et nos voisins se mirent en devoir de nous imiter, les insurrections étant éminemment contagieuses. Mais, si en France il fallait proportionner l'effort à la vitalité de l'ennemi, il n'était pas besoin de déployer de l'autre côté de la frontière un aussi prodigieux courage. La doctrine académique que David exilé avait apportée à Bruxelles dans un pli de son manteau, avait séduit un certain nombre d'artistes ; toutefois ceux-ci se sentaient sans racine dans le vieux sol flamand, et comme ils avaient été modérés dans l'initiative, ils devaient nécessairement être faibles dans la résistance. Je ne sais trop comment ces honnêtes peintres avaient compris les leçons de David ; mais ils avaient substitué à un art héroïque dans ses intentions un art fade et doucereux. Au point de vue du coloris, ils avaient peu à peu abaissé le ton jusqu'à se contenter d'un gris bleuâtre ; ils ignoraient les contrastes de la lumière et de l'ombre ; pour le style, ils ne demandaient au dessin qu'une correction élégamment banale. La conviction leur manquait, et avec la conviction, la force. Aussi c'est à peine s'ils essayèrent de lutter lorsque les novateurs arrivèrent. Si, en France, pour triompher du parti académique, ce ne fut pas trop d'une vaillante armée de peintres dont Delacroix demeure le chef le plus accentué, il suffit, pour obtenir le même résultat en Belgique, d'un petit groupe d'artistes dont l'audace équivalait à celle de Paul Delaroche.

Je n'ai pas à faire ici la part de chacun dans cette campagne, si honorable d'ailleurs, puisqu'elle a abouti à la constitution actuelle de l'école belge. On connaît le nom et les œuvres de M. le baron Wappers, de MM. Gallait et de Keyser, et de quelques autres encore. A la même époque, MM. Madou et Ferdinand de Braekeleer revinrent à la peinture de genre, et, nous le répétons, bien que tous les artistes que nous venons de citer n'aient été que des réformateurs très-modérés, de simples Casimir Delavigne, bien qu'ils n'aient fait que la moitié du chemin et qu'il y ait, sur les uns et sur les autres, beaucoup à dire, ils ont accompli une œuvre utile, une œuvre d'affranchissement. Rendons-leur dès aujourd'hui la justice qui leur est due.

Comme le rêveur dont parle le poëte, M. Leys est « venu trop tard dans un monde trop vieux, » pour pouvoir s'associer à ces luttes de la première heure. La discussion était déjà très-engagée lorsqu'il y prit part, et les œuvres de son précoce début n'avaient pas d'ailleurs un caractère assez personnel pour lui donner dès l'abord l'autorité qu'il a conquise

Digitized by Google

plus tard. Mais, si modestes qu'aient été ses commencements, M. Leys comprit vite qu'il restait encore beaucoup à oublier et à apprendre; il s'affirma bientôt avec un accent si particulier qu'il a eu l'honneur de faire germer les semences jetées dans le sol par ses prédécesseurs, et d'achever, par un puissant labeur, l'évolution commencée en 1830. Pour un critique qui voit les choses du côté de la France, M. Leys est aujourd'hui le premier des peintres belges.

Un écrivain très-redouté, parce qu'il sait l'âge de tout le monde, M. Vapereau, nous apprend que M. Henri Leys a cinquante et un ans : il est en effet né à Anvers le 18 février 1815, au moment où le département des Deux-Nèthes, séparé de la France, venait d'être réuni au royaume des Pays-Bas. En 1830, il entrait dans l'atelier de M. de Braekeleer, et comme il avait grandi sur cette terre généreuse où le talent s'éveille toujours de bon matin, M. Leys était peintre à dix-huit ans. On assure qu'il exposa à Anvers en 1833 le *Combat d'un grenadier contre un cosaque*, et que ce tableau intéressa les meilleurs juges. Naturellement nous n'avons pas assisté au début de M. Leys, et nous ne savons trop ce qu'il faut penser de son *Cosaque*. Cette première partie de la vie de l'artiste échappe, en bien des points, à notre critique, et nous ne possédons sur cette période lointaine que des données incomplètes. Nous voyons toutefois que, de très-bonne heure, le peintre d'Anvers eut une sorte de situation parmi les artistes de son pays. En 1836, lorsque le comte de Straszewics offrit de céder au Musée de Bruxelles sa collection d'estampes, M. Leys fut de ceux qui signèrent une pétition chaleureuse pour supplier la ville de faire cette acquisition ; il eut pour associés dans cette démarche MM. Wappers, Madou, de Keyser et quelques autres qui tenaient le premier rang dans l'école. L'acquisition n'eut pas lieu ; les artistes n'en avaient pas moins fait leur devoir.

Hâtons-nous de dire que, bien qu'il aimât déjà les images, et malgré les récompenses qui encouragèrent ses œuvres de jeunesse, M. Leys n'annonçait pas encore une originalité bien tranchée. Pour caractériser sa première manière, il faudrait savoir tout ce qu'on sait en Belgique, tout ce qui, n'ayant pas été imprimé, échappe fatalement à la curiosité française. Telle est à cet égard l'indigence de nos souvenirs ou la pénurie de nos renseignements que le plus ancien tableau de M. Leys qui nous soit connu date de 1841. C'est une peinture, sans grande importance, qui appartient à M. Delessert et qui représente une ménagère flamande occupée dans sa cuisine à peler des pommes, comme elle le pourrait faire dans un tableau de Gérard Dov ou de Metsu. M. Delessert possède aussi deux autres toiles qui datent à peu près de la même époque, et dont l'une a pour motif un

Digitized by Google

Intérieur de cour assez pittoresquement éclairé. Dirons-nous que ces peintures nous vont au cœur? Nullement. Nous n'y cherchons qu'un point de départ, une indication de tendance ou de style, et nous y voyons que, pendant cette période d'incubation, le Flamand M. Leys incline vers l'imitation quelquefois heureuse de l'école hollandaise. Ces travaux ne nous auraient cependant pas complétement rassurés sur l'avenir de l'artiste; on y remarque, non sans inquiétude, l'abus de certains détails qui, trop nettement écrits, nuisent à l'ensemble. Comme coloriste, M. Leys se souvenait encore beaucoup trop des leçons qu'il avait prises chez M. de Braekeleer : il y a dans ses premières peintures des tons d'un gris jaunâtre dont l'aspect n'est ni juste, ni plaisant à l'œil. Il persista longtemps dans les erreurs de ce système, qui, je l'ai dit, lui avait été indiqué par son maître, mais qui n'était peut-être aussi qu'un effort incomplet pour arriver à ces tonalités vigoureuses et brûlées, à ces chaudes atmosphères que certains Flamands de la fin du XVIe siècle avaient si bien comprises, et que Pierre de Hoogh et les autres Hollandais de la grande époque ont poussées jusqu'au miracle.

En 1845, M. Leys était encore aux prises avec ses incertitudes. Les visiteurs de l'hôtel Drouot se rappellent peut-être avoir vu passer dans une vente anonyme du 15 décembre 1856 un certain *Joueur de violon*, signé et daté *H. Leys* 1845. Ce n'était, comme dans un *Déjeuner* de Téniers, qu'un musicien assis devant un verre à moitié rempli. La touche était large et facile, mais la couleur n'avait rien de bien avenant, car, sauf le bonnet rougeâtre qui coiffait ce mélomane solitaire, son costume, son instrument, les murailles de son logis, tout était noyé dans une gamme de tons jaunes et de bruns clairs. Même parti pris et même faute dans le *Rétablissement du culte à Anvers*, qui date aussi de 1845 et qu'on a pu voir au musée de Bruxelles jusqu'au jour où, par une mesure générale que nous ne désapprouvons pas, les peintures modernes ont été retirées de la collection nationale. Mais, dans ce tableau, œuvre d'un talent inquiet encore et visiblement en quête de son idéal, il y avait déjà, avec un effort de composition, la recherche d'un sujet historique et le désir bien accusé de raconter aux Belges modernes les aventures et les calamités dont leurs pères avaient souffert. C'était faire jaillir la source féconde, inépuisable, où M. Leys allait bientôt trouver tant d'inspirations heureuses. Le succès de l'artiste commença dès lors à se préciser. Lorsque, en cette même année, une classe des Beaux-Arts fut annexée à l'Académie royale des Sciences et des Lettres de Belgique, M. Leys fut nommé membre de la section nouvelle en même temps que les meilleurs peintres de l'école vivante (1er décembre 1845).

Digitized by Google

Déjà célèbre dans son pays, l'artiste belge était encore, à cette époque, à peu près inconnu en France ; d'après les conseils de ses camarades, il résolut d'exposer à Paris, et il envoya au Salon du Louvre, en 1846, une *Fête bourgeoise au* XVIIe *siècle*, et en 1847, l'*Armurier* et la *Partie de musique*. Sans piquer bien vivement la curiosité publique, ces tableaux ne passèrent cependant pas inaperçus. M. Leys obtint à la première de ces expositions une médaille de 3e classe, et, ce qui valait mieux sans doute, la presse s'occupa de lui. Et comme, où il y a deux juges, il y a presque toujours deux opinions, M. Leys put s'apercevoir qu'il ne régnait pas, dans les théories de la critique française, une unanimité bien touchante. Deux écrivains s'étant plus spécialement arrêtés devant ses tableaux, il put obtenir sur son talent des jugements parfaitement contradictoires. La *Fête bourgeoise* ne fut pas le moins du monde du goût de Gustave Planche, qui n'y voyait qu'une œuvre laborieuse et sans charme ; M. Thoré, au contraire, signalait chez M. Leys « une touche grasse et facile dans la manière de Jean Steen et de Metsu, une couleur assez variée, des ombres qui ne manquent pas de transparence, » et, comme s'il avait deviné par avance les évolutions prochaines de l'artiste, il ajoutait que ses œuvres, recherchées en Belgique, ornaient plus d'un riche cabinet où l'on pouvait les prendre « pour d'anciennes peintures. » Deux ou trois ans encore, et le mot allait devenir vrai. M. Thoré s'est quelquefois donné le plaisir d'avoir raison trop tôt.

Mais aussi bien, dire à un artiste que ses tableaux ont l'air d'anciennes peintures, ce n'est pas lui faire un fâcheux compliment. C'est déclarer qu'il est dans la tradition des maîtres, qu'il a des parents dans le passé, qu'il connaît les secrets de l'harmonie, qu'au lieu de blesser nos yeux par l'éclat trop neuf des tonalités incohérentes, il enveloppe ses couleurs d'une douce atmosphère d'unité et qu'il sait faire chanter à ses nuances la même chanson. Ces qualités, et d'autres encore, commençaient en effet à se développer chez M. Leys. On le vit bien, en 1851, à l'Exposition de Bruxelles, où le peintre entra hardiment dans la large route du succès. Il y avait exposé la *Fête donnée à Rubens par le serment des arquebusiers*, le *Message*, l'*Aumône* et le *Bourgmestre Six chez Rembrandt*. D'excellentes lithographies de M. Mouilleron ont fait connaître ces deux derniers tableaux. Tout le monde se rappelle, au moins pour l'avoir vu dans la traduction du lithographe français, cet intérieur d'atelier si pittoresquement disposé dans son désordre où le bourgmestre, assis devant un tableau de Rembrandt, l'examine avec quelques connaisseurs pendant que, retiré au second plan, le maître semble attendre que son juge ait prononcé sur le mérite de l'œuvre. Des meubles, des chevalets, des

Digitized by Google

tapisseries, des curiosités de toutes sortes garnissent le grand atelier, et la lumière, capricieuse et vraie, joue sur les figures principales et s'assombrit dans les angles, où elle reste transparente encore.

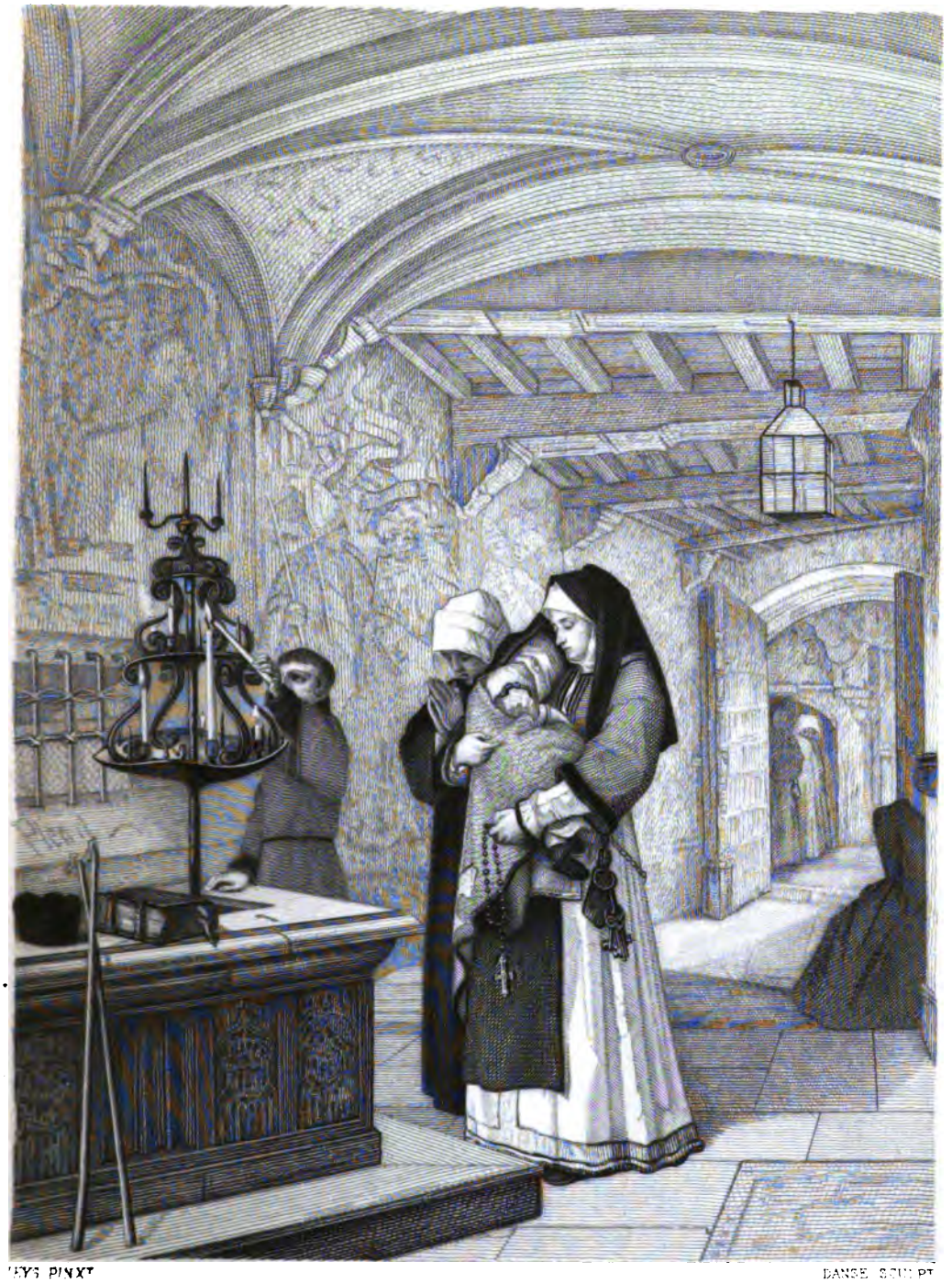
Il y avait aussi de réelles qualités dans les autres tableaux de M. Leys. Le *Message*, qui a figuré en 1863 dans la vente de M. Paul Demidoff, a reparu, il y a quinze jours, dans celle de M. le comte de Ch.. L'invention y tient, à vrai dire, une place médiocre : une jeune fille, vue de dos, lit avec attention une lettre que vient de lui apporter un élégant petit page; mais la scène se passe dans un de ces intérieurs hollandais que Metsu et ses amis nous ont appris à aimer; les meubles, les tapis, les tentures de cuir et tout le charmant bric-à-brac du XVIIe siècle y triomphent dans un luxueux pêle-mêle; la lumière est voilée et presque sombre par endroits; malheureusement l'exécution est molle et la préoccupation de jouer au vieux tableau est par trop visible. L'œuvre eut néanmoins beaucoup de succès à l'Exposition de Bruxelles. La critique belge, qui se montrait très-sympathique au peintre d'Anvers, fut un peu embarrassée dans l'expression de sa joie. Je vois, dans un compte rendu de ce Salon de 1851, que les productions de M. Leys se soutiennent auprès de celles de Téniers et de Van Ostade. Certes, l'intention du critique est excellente, mais ces grands noms n'ont rien à faire ici, et il en est un surtout, celui de Téniers, qui, en cette occurrence, intervient d'autant plus mal à propos, qu'au moment où nous sommes parvenus, M. Leys abandonnait de plus en plus les tons clairs et argentins, et qu'il allait tourner le dos, non-seulement à Téniers, qui est un Rubens en petit, mais à toute l'école flamande du XVIIe siècle.

Certes, M. Leys professe pour le groupe lumineux des peintres de 1640 le culte dévoué que leur doit tout bon Flamand, il n'a aucun mépris pour Rubens, il sait la valeur de tous ceux qui, à côté de lui, ont célébré la vie en fleur, les carnations rosées, le soleil et ses fêtes; mais, dans ses curiosités rétrospectives, son admiration est remontée plus haut (surtout en ce qui touche la couleur) ; elle s'est arrêtée à l'art de 1580, et particulièrement à un maître qu'on regarde volontiers comme un grotesque, et qui est infiniment sérieux, le vieux Breughel. Si un souvenir personnel pouvait ici trouver sa place, nous dirions que, lorsqu'en 1861, les fêtes d'Anvers nous ont ouvert pour un jour la maison hospitalière de M. Leys, nous n'y avons guère trouvé que trois ou quatre tableaux, parmi lesquels il n'en est qu'un qui ait quelque signification. C'est précisément un Breughel, et l'un des plus puissants dans ses colorations harmonieusement contrastées de bruns roux et de bruns verdâtres: nous y reconnûmes la peinture qui nous avait tant frappé jadis dans la collection

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



'EYS PINXT DANSE SCULPT

LES CATHOLIQUES

Gazette des Beaux Arts Imp. A. Salmon Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

de M. Verhelst, de Gand, et qui représente la vieille allégorie des trois aveugles qui, essayant de se conduire l'un l'autre, finissent par se laisser choir ensemble dans le même fossé. Ce Breughel le Vieux est un peintre extraordinaire : sans parler de la gaieté caricaturale de ses types, il a montré dans le coloris les plus heureuses audaces. Tantôt, comme dans le tableau des *Aveugles*, il se contente de faire jouer des bruns d'intensité diverse avec des verts plus ou moins accentués, tantôt il sème sur un terrain blanchi par la neige une foule bariolée de paysans vêtus de rouge ou de noir, et ce dur échantillonnage de couleurs brutales lui réussit à merveille. Je n'ai pas besoin, je suppose, d'insister davantage : un tableau du vieux Breughel chez M. Leys, c'est un commencement d'explication.

Et l'explication est ici d'autant plus éloquente, qu'avec la note colorée et vigoureuse, Breughel apportait à l'artiste d'Anvers les costumes si caractérisés de la seconde moitié du seizième siècle, des types d'une originalité saisissante, des attitudes admirables de simplicité et de bonhomie, et cette forte saveur de l'école, vraiment flamande celle-là, qui, en lutte avec Franc Floris, avait obstinément refusé de faire la moindre concession à la mode italienne. Mais M. Leys ne s'en tint pas au vieux Breughel, il remonta plus avant dans le passé, il étudia librement les primitifs, il regarda des images, ces belles images hollandaises ou allemandes qui en disent si long sur les armures, les toques empanachées, les pourpoints tailladés, les chaperons ornés d'enseignes ou de médailles, et, mieux que cela, sur les âmes. Et dès lors, la poésie des âges écoulés lui apparut, non par le patient travail de l'archéologue qui reconstitue péniblement l'histoire, mais par une sorte de révélation inconsciente d'un monde qui avait vécu, qui vivait encore en lui; l'archaïsme de M. Leys fut comme un souvenir réveillé, et ce qu'on a pris chez lui pour de la science ne fut que la manifestation spontanée d'une âme qui, engourdie pendant des siècles, se remit à vivre et à chanter.

En même temps, et c'est là surtout ce qui nous importe, M. Leys devenait l'excellent peintre que nous connaissons. Pour nous, qui jusqu'alors le soupçonnions à peine, il se révéla d'une manière complète à l'Exposition qui eut lieu à Bruxelles en 1854. On y vit pour la première fois le *Franc Floris se rendant à une fête du serment de Saint-Luc*, le *Nouvel an en Flandre*, la *Promenade hors des murs* et les *Catholiques*. Chacun de ces tableaux mériterait un examen spécial. Nous ne nous arrêterons qu'à ceux qui nous ont le plus touché. La *Promenade hors des murs*, que Paris put étudier l'année suivante à l'Exposition universelle, c'est la scène que Goethe a indiquée, à grands traits, en quelques lignes qui

Digitized by Google

disent tout. Assis aux portes de la ville, Faust et Wagner voient se répandre dans la campagne un peuple joyeux de célébrer le jour de Pâques et de se ranimer aux premières tiédeurs d'avril. « Avec quel empressement, dit le docteur, chacun court se réchauffer aux rayons du soleil ! Ils fêtent bien la résurrection du Seigneur, car ils sont eux-mêmes ressuscités : échappés aux sombres retraites de leurs maisons basses, aux liens de leurs habitudes vulgaires et de leurs vils trafics, aux toits et aux plafonds qui les écrasent, à leurs rues sales et étroites, aux ténèbres mystérieuses de leurs églises, tous ils renaissent à la lumière. » Il y a dans le tableau de M. Leys moins de soleil que dans le passage de Goethe; mais il y règne un grand sentiment de la vie et du pittoresque. Le soir va venir ; de petits nuages roses courent dans un ciel printanier, sur lequel se détachent en silhouette les pignons, les tourelles, les clochers de la ville allemande ; le bourgeon se hasarde à peine sur les branches sèches et noires, et l'herbe ne fleurit point encore sur le sol que foulent de leur pas inégal les amoureux appuyés l'un sur l'autre, les vieillards qui scandent par de fréquents repos leur causerie faite de souvenirs, et les enfants qui courent alors qu'il faudrait marcher. Tout cela est vivant, sérieux, robuste, enveloppé d'une chaude unité et coloré, çà et là, dans le jeu des clairs et des ombres, de je ne sais quel rayon mystérieux qui semble dire que, lorsque le soleil sera complétement couché, la scène appartiendra au monde obscur des esprits, et que Faust et Wagner pourront voir le barbet fantastique tournoyer autour d'eux dans sa course affolée.

Un sentiment plus intime et non moins intense nous frappa dans l'autre tableau exposé par M. Leys en 1854, les *Catholiques*. C'est un intérieur d'église calme et silencieux : deux femmes s'avancent dans l'ombre, pendant qu'un enfant de chœur se prépare à allumer un cierge. Nous publions aujourd'hui la gravure de ce tableau, qui appartient à M. Van Praet. Il serait contraire à tous les usages d'entamer ici une discussion avec le graveur dont la planche accompagne notre texte; la vérité cependant nous oblige à dire que la peinture de M. Leys, aussi remarquable par le caractère et le sentiment des figures que par la finesse du clair-obscur, est plus voilée d'ombre, plus enveloppée, plus mystérieuse que ne peut le faire supposer la gravure de M. Danse. Ce tableau, si bien nommé, est plein d'une douce piété; il a le charme un peu triste des religions qui prient dans les églises sans lumière, sans doute parce que le rayon mystique leur suffit. On pouvait donc, dès 1854, admirer dans les *Catholiques*, comme dans la *Promenade hors des murs*, toutes les qualités viriles dont l'ensemble constitue la personnalité de M. Leys.

Digitized by Google

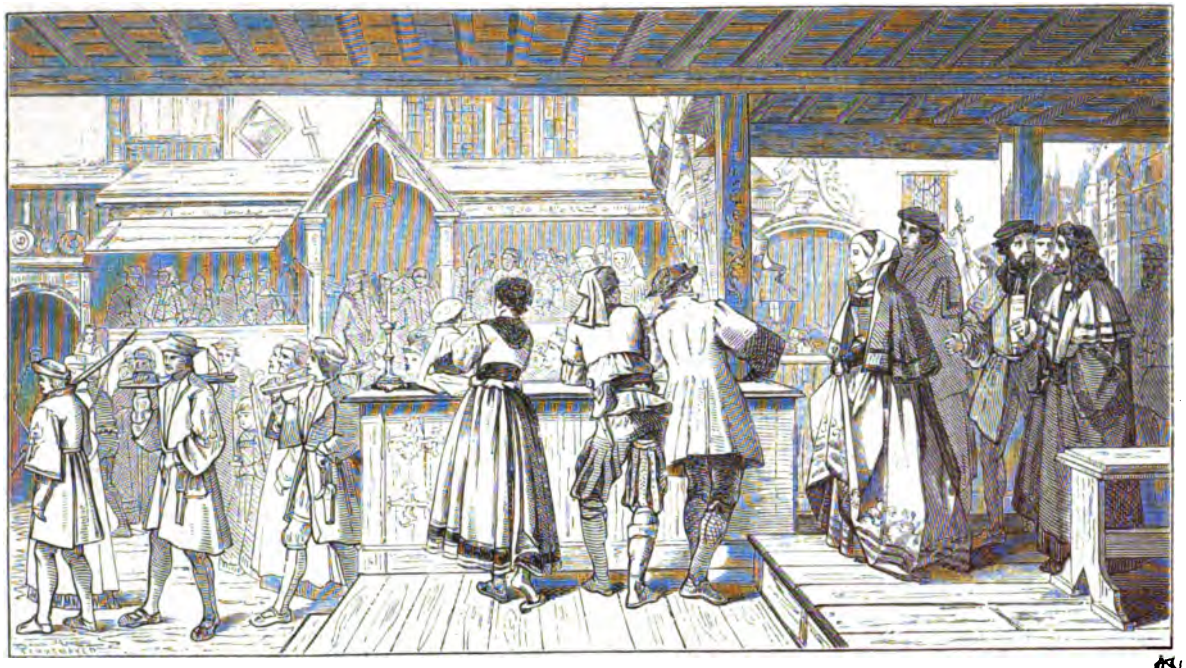
LA PROMENADE HORS DES MURS, PAR M. LEYS.

Digitized by Google

L'Exposition universelle, qui eut lieu à Paris l'année suivante, doubla, en quelques jours, la renommée de l'artiste belge, et lui fit des amis nouveaux. Avec la *Promenade*, dont nous venons de parler, avec le *Nouvel an en Flandre*, dont nous aurions dû louer l'intimité familière et la chaleur hollandaise, M. Leys exposait un tableau récemment achevé, les *Trentaines de Bertal de Haze*. On se souvient de l'œuvre, on se souvient de l'accueil qu'elle reçut. C'était encore là un sujet emprunté aux annales des vieilles corporations flamandes. L'étainier Bertal de Haze, chef du serment des arquebusiers d'Anvers, est mort en léguant son attirail de guerre à l'église Notre-Dame. Son morion, son corselet, son arbalète et ses flèches gisent emmêlés au pied de l'autel, et, lorsque le prêtre aura dit trente fois les prières consacrées, ces reliques seront appendues aux murailles de la chapelle. Les parents, les amis, les confrères assistent à la cérémonie. Là est le fils aîné, debout dans son élégance et dans sa force, ici la jeune femme qui, portant le deuil blanc des veuves, pleure, agenouillée sur son prie-Dieu; plus loin, d'anciens frères d'armes déjà à demi consolés et des étrangers pour lesquels la solennité qui s'achève est moins une émotion qu'un spectacle; au fond, assis sur les stalles de bois sculptées sont les prêtres et les chantres, honnêtes gens un peu vulgaires, somnolents ou pour le moins inattentifs aux versets qu'ils psalmodient [1]. Dans cette composition, une des meilleures que M. Leys nous ait données, l'individualité des types est si nettement écrite qu'il semble que les têtes de tous les personnages soient des portraits; l'intimité du sentiment particulier est marquée sur le visage de chacun d'eux comme dans son attitude et dans son costume. La coloration générale est d'ailleurs parfaite, et, on peut le dire, éloquente, dans sa gamme sérieuse; l'air épais des églises baigne les voûtes assombries; les derniers plans s'estompent dans une demi-teinte pleine de mystère. Aussi la critique française fut-elle très-frappée des *Trentaines de Bertal de Haze* et des autres tableaux de M. Leys, qui, malgré son apparition aux Salons de 1846 et de 1847, était presque un nouveau venu pour la plupart d'entre nous. Tous ceux qui, en cette circonstance solennelle, avaient pris la plume, se trouvèrent d'accord cette fois pour reconnaître les mérites de l'artiste belge: le jury se rangea à l'avis de la critique, et M. Leys fut l'un des trois peintres étrangers à qui la grande médaille d'honneur parut devoir être accordée. Et comme au bon temps des cou-

1. La vignette qui termine cet article reproduit le groupe principal de ce tableau. — Quant au dessin gravé en tête de notre travail, il est emprunté à l'une des compositions exposées à Londres en 1862, *Marguerite d'Autriche recevant le serment des arquebusiers d'Anvers*. Ce dernier tableau appartient à l'impératrice de Russie.

Digitized by Google



ALBERT DURER A ANVERS, PAR M. LEYS.

Digitized by Google

tumes fraternelles et des « Chambres de Réthorique, » le succès de M. Leys devint le succès de son pays. A son arrivée à Anvers, on le reçut en triomphateur; ses compatriotes lui votèrent une couronne, qui fut exécutée par l'orfévre Van der Hulst, d'après le modèle du sculpteur Ducaju, et qui, après avoir été présentée au roi Léopold, fut solennellement remise à l'artiste. Ces mœurs-là, on le sait trop, ne sont pas les nôtres. Nous n'aimons pas à faire de jaloux, nous avons beaucoup moins de zèle pour l'honneur de nos artistes, et, lorsque nous allons jusqu'à leur accorder des couronnes, nous ne les déposons que sur leur tombeau.

L'Exposition universelle n'était pas encore terminée, que M. Leys, dont la production est d'ailleurs facile et rapide, envoyait au Salon de sa ville natale, un autre grand tableau : *Albert Dürer à Anvers*. Le sujet est emprunté au récit de ce beau voyage dont M. Narrey vient de donner la traduction dans la *Gazette*, et la peinture de M. Leys pourrait, au besoin, servir d'illustration aux notes intimes du peintre allemand. Debout, sous l'auvent de la maison de son hôte Joost Planckfeld, Albert Dürer voit défiler la grande procession de Notre-Dame, et les diverses corporations avec leurs bannières, les gildes des gens de métier, les confréries d'arquebusiers et d'archers, et les tambours, les fifres, les hommes d'armes qui, en 1520, étaient, comme il le remarque, vêtus à la mode tudesque. Nous avons vu ce tableau au salon d'Anvers, car, s'il nous en souvient, l'Exposition universelle ne nous avait guère montré que cinq mille œuvres d'art, et comme ce maigre festin n'était pas à la hauteur de nos appétits, nous étions allé faire une promenade en Belgique pour compléter notre ivresse avec Van Eyck, Quentin Metsys et Rubens. L'*Albert Dürer* de M. Leys était la joie et la curiosité de l'Exposition d'Anvers. Comme il s'agit dans ce tableau d'une fête en plein air, l'artiste y a montré un accent de couleur plus vif qu'à l'ordinaire et plus égayé; il serait superflu de dire avec quel soin il a reproduit les costumes du temps, et jusqu'aux physionomies des personnages, empreints de cette forte saveur archaïque, qui monte à la tête des érudits et ne déplaît pas aux ignorants. Toutefois, ce défilé des maîtrises et des confréries n'était après tout qu'un tableau d'apparat, et, comme le sentiment mélancolique ou attristé n'y pouvait trouver son compte, il ne nous fit oublier ni les *Catholiques*, ni les *Trentaines de Bertal de Haze*.

Pendant l'année qui suivit, M. Leys exposa au Cercle artistique d'Anvers une *Marguerite sortant de l'église*, qui fut achetée par le duc de Brabant. Nous n'avons point vu ce tableau, et nous ne saurions en parler. Puis, ces travaux et ces succès ayant amené chez l'artiste un peu de lassitude, il voyagea. Il vit les Pyrénées, et nous savons qu'au mois de sep-

Digitized by Google

LUTHER ENFANT CHANTANT DES HYMNES DANS LES RUES D'EISENACH, PAR M. LEYS.

Digitized by Google

tembre 1856, il visitait, avec Théophile Gautier, l'église de Saint-Jean-de Luz. A son retour à Anvers, il se remit à l'œuvre et il peignit alors un tableau très-caractéristique, le *Conventicule de l'allée du Pélican*. Comme le lecteur a parfaitement le droit de ne pas connaître cette scène, je crois à propos de rappeler qu'il y avait autrefois à Anvers, près de la vieille Bourse, une maison dans laquelle un tourneur en chaises, partisan déclaré de la religion protestante, réunissait des amis pour s'affermir avec eux dans la foi nouvelle et aviser aux moyens d'en assurer le triomphe : la femme et la fille de l'ouvrier assistaient à ces dangereux conciliabules, et nous sommes enchantés qu'elles aient été à ce point imprudentes, puisque M. Leys y a trouvé l'occasion de peindre deux figures charmantes dans leur grâce naïve. La sérénité d'une inébranlable conviction anime le visage des protestants; leur attitude est grave et résolue : les têtes ont cette vitalité puissante que nous admirons dans les portraits d'Holbein.

A ce tableau, qui est daté de 1857, mais qui ne fut exposé à Anvers qu'en 1861, M. Leys fit succéder deux autres compositions également empruntées à l'histoire du protestantisme : *Luther enfant chantant des hymnes dans les rues d'Eisenach* (1859; à M. Rodoconachi) et la *Publication de l'édit de Charles-Quint établissant l'inquisition dans les Pays-Bas* (1859; à M. le comte de Liedekerke). Ces deux tableaux sont au nombre de ses meilleurs, car M. Leys, dont le coloris se plaît de préférence dans les tonalités chaudes et assombries, excelle surtout dans les sujets sérieux. Il sait cependant faire la part de la grâce; dans le *Luther*, que nous reproduisons, c'est une figure pleine de charme que celle de cette jeune fille qui, assise sur un banc, voit passer par les rues le petit chanteur dont la parole doit plus tard remuer le monde. La *Publication de l'édit de Charles-Quint* abonde en qualités exquises et robustes. Au milieu d'une ville flamande dont les clochers et les tourelles découpent sur le ciel la décoration la plus pittoresque, s'avance le crieur public accompagné de quelques acolytes à mine patibulaire : il s'arrête à chaque carrefour pour donner lecture de l'édit qui promet au peuple les douceurs de l'inquisition : la foule emplit les rues et chacun, selon son intelligence ou son tempérament, écoute avec terreur, avec surprise ou sans la comprendre, la voix qui publie la funèbre nouvelle. Ainsi que nous le disions en 1861, à propos de l'Exposition d'Anvers, où ce tableau parut pour la première fois, M. Leys possède au plus haut degré le sentiment des groupes, et le génie de ces arrangements à la fois simples et compliqués qui, avec cent figures éparses en apparence, composent une grande unité vivante. Néanmoins, lorsque nous regardions autrefois ce

Digitized by Google

tableau, une objection nous vint à l'esprit, et nous n'avons aucune raison pour ne pas la reproduire. Il nous parut que, trop impartialement attentif à tout noter et à tout dire, M. Leys avait un peu perdu de vue l'art des sacrifices, si bien que toutes les figures n'étaient pas parfaitement à leur plan. C'est une faute qu'il a commise quelquefois : le détail est souvent trop significatif, un ton local parle trop haut, et, chez lui, la loi qui oblige les colorations à s'éteindre dans les perspectives fuyantes n'est pas toujours strictement obéie.

Après avoir pendant si longtemps travaillé pour les autres, M. Leys s'aperçut un jour qu'il avait conquis le droit de faire pour lui-même un peu de peinture. Chacun sait qu'il possède à Anvers une maison charmante, une maison pleine d'enfants, de chansons et de fleurs. Il comprit qu'ainsi entouré, il ne pouvait recevoir sa famille et ses amis dans une salle à manger vulgaire; il se commanda donc un noble travail, et, les stipulations du contrat n'ayant soulevé aucune difficulté, il se mit aussitôt à l'œuvre. La partie inférieure des parois de la salle étant revêtue d'une boiserie qui occupe à peu près les deux tiers de la muraille, il peignit dans l'espace compris entre ce revêtement de bois et le plafond une sorte de frise composée de groupes différents que réunit une pensée pareille. — Ici est le cortége des invités qui traverse les rues de la ville pour se rendre au festin qui l'attend. Ce sont d'honnêtes dîneurs du XVIe siècle, femmes, enfants, bourgeois de toutes les fortunes et de tous les âges qui, revêtus de leurs habits du dimanche, marchent vers la maison bénie. Là un page, élégant et svelte, sonne à la porte de l'amphitryon; elle s'ouvre, et voici la salle de festin; la table est dressée, et les serviteurs s'agitent dans les apprêts d'un banquet où ne manqueront ni les viandes succulentes, ni les fruits délicats, ni les vins enfermés encore dans les grands flacons d'or ciselé. J'oublie beaucoup de détails ingénieux, historiques, bien inventés; je me borne à indiquer le thème. Les peintures de la salle à manger de M. Leys sont d'ailleurs connues et pour ainsi dire publiées par une série de photographies de Fierlants et aussi par les reproductions réduites que l'artiste en a faites lui-même et qui, après avoir figuré à l'Exposition universelle de Londres, ont reparu récemment dans la vente de M. G. Couteaux. Nous avons vu ces reproductions, nous avons vu les originaux, et nous pouvons dire que M. Leys, travaillant *pro domo suâ*, a dû être satisfait de lui-même. Pour moi, je dois avouer qu'ayant eu un jour l'honneur de m'asseoir dans cette salle à manger qui n'a nulle part sa pareille, il m'a été impossible de faire la moindre étude sur la cuisine belge, le festin représenté sur la muraille faisant tort au festin réel. C'est en effet un vrai régal pour les yeux que

Digitized by Google

cette décoration, si artistement combinée, si chaudement étoffée dans la gamme riche de sa coloration puissante.

Prétendre qu'une peinture plus gaie et plus légère eût mieux convenu pour une salle à manger, ce serait raisonner à la française. D'abord, M. Leys ne croit pas au rose, au bleu de ciel, aux tons galants; et ils n'y croyaient pas non plus, ces marchands et ces bourgeois des vieilles Flandres que l'artiste a représentés au vif dans la vérité de leur sentiment, de leur attitude, de leur costume. L'idée d'un festin, qui nous fait sourire ou qui nous laisse indifférents, était pour ces têtes graves un profond sujet de rêverie; on pouvait, — Érasme ayant déjà parlé, — se moquer doucement de bien des choses respectées; on ne riait pas d'un dîner. Manger, c'était remplir une fonction auguste; boire, c'était exercer une magistrature. Aussi les conviés qui se rendent, en longues théories, au festin préparé, sont-ils parfaitement sérieux : le milieu qui les entoure s'associe à leur gravité; enfin, à ne prendre les choses qu'au point de vue décoratif, je dirai que les peintures de M. Leys, hardiment poussées dans les tons bruns et fauves, ont pour l'œil l'aspect opulent et chaud des anciennes tapisseries de cuir que les ouvriers de Cordoue relevaient çà et là d'une étincelle d'or.

La décoration de la salle à manger de M. Leys demeure donc au nombre des meilleurs souvenirs d'art qui nous soient restés des fêtes célébrées à Anvers en 1861. En outre, une exposition ayant été organisée en même temps, on a pu y voir quelques tableaux de l'artiste belge. Nous avons déjà parlé du *Conventicule de l'allée du Pélican*, et de la *Publication de l'édit établissant l'inquisition;* à côté de ces œuvres figurait une autre peinture que M. Leys venait à peine d'achever, *Érasme lisant un de ses ouvrages devant Marguerite d'Autriche et le jeune Charles-Quint*. Nous demandons la permission de répéter ici ce que nous écrivions en 1861 à propos de ce tableau si bien venu dans son exécution, si historique dans son caractère. Au milieu d'une vaste salle décorée de tapisseries et de vitraux armoriés, Érasme, entouré de quelques docteurs et de quelques gens d'église, donne lecture de son traité *de Institutione principis*, en présence de la gouvernante des Pays-Bas et du jeune prince qui sera Charles-Quint. Tout ici est simple, recueilli, tranquille. La Marguerite est charmante : c'est comme un portrait retrouvé de ce temps intermédiaire où la Renaissance flamande, hésitante encore, gardait les naïves allures du xve siècle. Érasme, la finesse même, lit gravement son gros livre; mais comme la comédie humaine est sa préoccupation première, il essaye d'étudier sur le visage du petit prince l'effet que produit sa réthorique. Quant à la figure de Charles-Quint, c'est une

Digitized by Google

de ces créations heureuses qui suffiraient à elles seules à faire la renommée d'un peintre. Assis à côté de Marguerite d'Autriche, les mains pendantes sur les genoux, svelte et un peu grêle comme un enfant qui a grandi trop vite, il écoute à demi le discours d'Érasme, non sans quelque impatience et vaguement ennuyé qu'on s'étudie à faire le portrait d'un prince idéal, devant lui qui a déjà en tête des ambitions très-précises et qui, se sachant parfait, n'a plus besoin de modèle. Cette figure, d'une gracilité énergique, est exquise par l'attitude, par le dessin, par l'intention morale. M. Leys excelle à révéler un caractère, une situation, une époque.

A l'heure où nous visitions l'atelier du peintre, il avait sur son chevalet un tableau ébauché qu'il était impossible de juger encore. C'était l'*Institution de l'ordre de la Toison d'or*. Ce tableau, achevé en 1862, a paru à l'Exposition universelle de Londres : c'est une grande scène d'apparat qui, de loin, semble un feuillet détaché d'un manuscrit du xve siècle. L'exécution de cette peinture présentait des difficultés considérables : les surplis blancs des chanoines qui assistent à la cérémonie et les robes rouges des dignitaires de la cour du duc de Bourgogne pouvaient amener dans la coloration générale de violents conflits; et là était le danger, si l'on songe que M. Leys, ainsi que nous le lui reprochions tout à l'heure à propos de la *Publication de l'édit de Charles-Quint*, a parfois laissé trop d'importance à quelque ton indiscret. Mais d'un autre côté, ce contraste était une force, et l'artiste savait comment Breughel le Vieux avait associé sur la même toile des rouges, des blancs et des noirs. Aussi a-t-il, en évitant la difficulté, trouvé la juste mesure; il est resté intense, sans être dur et découpé. Sans mentir en quoi que ce soit à la vérité historique du ton local, M. Leys a noyé les vivacités de détail dans la puissante chaleur de l'ensemble, et son tableau de l'*Institution de la Toison d'or* est à la fois somptueux, intime et solennel comme la cérémonie qu'il raconte.

C'est vainement que nous voudrions pousser plus avant cette étude, et la conduire jusqu'aux dernières limites de l'actualité. Entraîné depuis trois ou quatre ans par une sorte de fièvre italienne, il nous a fallu plusieurs fois traverser les Alpes, et nous avons fait à la Flandre des infidélités qu'elle nous pardonne sans doute, mais que nous ne nous pardonnons pas. En ce qui touche M. Leys, nous en sommes restés à l'Exposition internationale de 1862 : c'est dire combien nous sommes en retard. Pendant ce temps, les événements ont marché, les œuvres se sont accrues, la renommée de l'artiste a reçu une nouvelle consécration officielle. M. Leys a été créé baron par le roi Léopold Ier. Dans l'art de son pays, il tient

Digitized by Google

incontestablement le premier rang; s'il y a lieu d'organiser une exposition, d'ouvrir un concours, il est de toutes les commissions et de toutes les fêtes; on le consulte, on l'applaudit, on l'aime. Un groupe d'artistes s'est serré autour de lui, et il est presque devenu un chef d'école. Au nombre de ses adhérents était Joseph Lies, qui est mort l'an passé et qu'on regrette; M. Alma-Tadema est l'élève de M. Leys, et, quoiqu'il puisse paraître tour à tour ou trop égyptien ou trop mérovingien, il n'en est pas moins un bon peintre. D'autres grandissent à Anvers qui continueront les méthodes du maître, et la France elle-même lui a déjà fourni son contingent d'imitateurs.

Les dernières œuvres de M. Leys sont, — avec quelques eaux-fortes dont M. Burty se réserve d'entretenir les lecteurs de la *Gazette*, — le *Vieux Barde* (1863), qui appartient à M. Gambart et qui vient d'être exposé au cercle de la rue de Choiseul; un *Saint-Luc*, peint pour M. Couteaux, et le *Liseur*, dont le *Journal des Beaux-Arts* nous a récemment apporté la lithographie. Mais ce ne sont là que des tableaux. Un travail bien autrement important occupe l'artiste depuis deux années: M. Leys décore la grande salle de l'hôtel de ville d'Anvers. L'œuvre n'est pas encore assez avancée pour qu'il soit possible d'en parler avec certitude; mais nous pouvons dès aujourd'hui indiquer quelles en seront les dispositions générales. On verra, par ce qui va suivre, qu'avant d'être un grand labeur pour le pinceau, cette décoration a été une noble création de l'esprit.

D'après le projet de M. Leys, le travail qu'il a entrepris en 1863, et dont il poursuit courageusement l'exécution, comporte d'abord six grandes peintures destinées à la fois à glorifier les droits anciens de la ville d'Anvers et à raconter, par un exemple pris dans l'histoire, comment s'exerçaient ces priviléges, comment la loi écrite s'incarnait dans les faits. Ainsi, la *Joyeuse entrée de l'archiduc Charles en* 1514 sera comme la démonstration du principe que le souverain, avant de pénétrer dans la ville, doit d'abord prêter le serment de respecter ses lois; l'*Admission du Génois Palavicini* rappellera ce qu'était le droit de bourgeoisie; la *Défense d'Anvers contre Martin Van Rossem*, et la *Duchesse de Parme remettant au magistrat les clefs de la ville*, diront qu'aux termes des anciens statuts, c'est au bourgmestre qu'il appartient de convoquer la garde bourgeoise et de présider à la police de la cité; dans le *Landjuweel de* 1561 et dans l'*Ouverture de la grande foire de* 1562, les Anversois du temps présent verront que le magistrat et les échevins protégeaient les arts et les lettres comme ils favorisaient le commerce et l'industrie. Le motif de ces six peintures est emprunté, on

Digitized by Google

le voit, à l'histoire municipale du XVIe siècle. La loi de l'unité sera ici rigoureusement obéie.

Au-dessus des portes apparaîtront, réunis trois par trois, les portraits en pied des souverains qui ont accordé à Anvers ses anciens priviléges, depuis Godefroy de Bouillon, marquis du Saint-Empire, jusqu'à Philippe le Beau, père de Charles-Quint. Auprès de ces sévères figures, armées et vêtues comme elles le sont sur les monuments authentiques, notamment sur les sceaux conservés aux archives de la ville, M. Leys compte reproduire, mais dans un sens en quelque sorte décoratif, les dispositions principales des anciennes chartes octroyées par ces ducs ou par ces rois. On sait que, malgré leur date reculée, la plupart de ces priviléges, conquêtes heureuses dues à la puissante initiative de la vie municipale, proclament des principes que la France n'a connus ou du moins qu'elle n'a pratiqués qu'à dater de 1789. Ce sont là, pour Anvers, de véritables titres de noblesse, et M. Leys ne pouvait les mettre en oubli. Enfin, le plafond de la salle sera orné des armoiries de la ville, entourées des blasons des gildes et des corps de métiers [1]. Tout cela promet d'être somptueux, ornemental, sévère. On peut prévoir que cette décoration sera l'œuvre capitale de M. Leys, si l'on songe à la maturité aujourd'hui complète de son talent, à la sûreté de sa pratique, à son art de grouper les personnages dans de grandes scènes et d'individualiser les types, enfin à cette intuition rétrospective qu'il possède à un si haut degré et qui est chez lui comme la notion vivante de l'histoire.

Ainsi se retrouve sous notre plume, avec l'idée qui nous poursuit, le mot que nous avons déjà écrit tant de fois. L'histoire, c'est là la vraie muse de M. Leys; non qu'il soit obligé, à la manière des érudits, d'étudier le passé dans les chroniques poudreuses et dans ces musées qui, même pour beaucoup de gens instruits, ne sont que des cimetières. L'artiste belge sent l'histoire plus qu'il ne la sait; elle s'agite en lui comme une sorte de conscience, il devine ou il se souvient sans avoir besoin d'apprendre, il parle naturellement une langue vieillie, mais il la parle avec un accent moderne, et son archaïsme, au lieu d'être pédant et glacé, a la saveur généreuse d'une fleur spontanément éclose. A quoi bon d'ailleurs chercher des comparaisons pour exprimer une idée qu'un maître a

1. On peut voir, sur ce grand projet, la notice publiée par M. Leys dans le *Bulletin de la Commission royale d'histoire et d'archéologie*. L'artiste suit exactement son programme. Il a déjà exécuté un des grands panneaux (*l'Entrée de l'archiduc Charles*) et les portraits d'Antoine de Bourgogne, de Philippe-le-Bon, de la duchesse Marie et de Philippe-le-Beau.

Digitized by Google

déjà traduite? Profitons du moment où Théophile Gautier a le dos tourné pour lui prendre un mot charmant. « M. Leys, a-t-il dit, n'est pas un imitateur, mais un semblable. »

L'objection qu'on a faite à M. Leys et à son école nous échappe d'autant moins que nous sentons fort bien qu'un art dans lequel l'élément rétrospectif tient tant de place court fatalement le risque de restreindre à la portion congrue la part du sentiment actuel et des émotions contemporaines. Ce que nous comprenons le mieux, c'est notre temps, et, si peu que nous soyons, ce qu'il y a de meilleur en nous, c'est notre personnalité. A ce point de vue, une école qui se souvient trop est toujours sur la pente d'un danger; aussi n'est-il point question d'envoyer nos peintres à l'atelier de M. Leys et de les habiller à la mode de Philippe le Beau. Ils pourraient s'éprendre d'une tendresse exagérée pour le bric-à-brac, qui n'est pas l'art, et pour le costume, qui n'est pas l'homme. M. Leys n'a jamais fait cette faute, et nous maintenons que, s'il parle un ancien idiome, il le parle avec l'accent d'aujourd'hui. Prise dans son ensemble, son œuvre se voile de tons assombris, elle évite les fanfares et le fracas, elle s'enveloppe d'une mélancolie qui va parfois jusqu'à la tristesse, ce sont là des tendances ou, si l'on veut, des fatalités modernes. Sous le rapport purement pittoresque, M. Leys a fait faire à l'école belge un grand pas en avant. Les modestes réformateurs de 1830 avaient à peine ébauché le travail; il l'a achevé. Le dessin était indécis, banal, inexpressif; il l'a accentué et en a fait un langage; la décoloration et la pâleur avaient envahi la palette flamande, il lui a rendu sinon son éclat, du moins sa force, et, grâce à lui, l'école a retrouvé le ton puissant, l'ombre chaleureuse, la note opulente. Le pinceau, économe jusqu'à la pauvreté, était débile et alangui, le voilà redevenu robuste et bien portant; ce sont là certes des résultats, et des résultats d'une modernité évidente. Reste le choix des sujets; or, on ne saurait contester à M. Leys le droit de s'intéresser aux aventures dont les annales de la Flandre sont remplies et qui, chez un peuple qui n'a pas tout oublié, demeurent toujours émouvantes et presque nouvelles. Les triomphes de la vie municipale, les joyeuses entrées des souverains, les insurrections des bourgeois, les luttes du protestantisme naissant, les tyrannies des gouverneurs espagnols, ne sont peut-être pour nous que de la *curiosité;* mais là-bas c'est de l'histoire, de l'histoire dont les illettrés eux-mêmes se souviennent et s'occupent encore. Aussi le peintre qui raconte ces fêtes, ces luttes, ces grandeurs, est-il compris de tous. Et d'ailleurs, s'il est en ce monde un coin de terre où de pareils retours vers le passé soient légitimes et où l'archaïsme soit pardonnable, n'est-ce pas cette ville d'An-

Digitized by Google

vers où le culte des grands hommes s'éternise avec celui des monuments, où tant de vieilles maisons découpent sur le ciel la silhouette de leurs pignons aigus et où le carillon de Notre-Dame redit encore la chanson légère qui a réjoui le cœur des aïeux?

PAUL MANTZ.

GROUPE TIRÉ DES TRENTAINES DE BERTAL DE HAZE,

PAR M. LEYS.

Digitized by Google

RECHERCHES

DE

DOCUMENTS D'ART ET D'HISTOIRE

DANS LES ARCHIVES DE MANTOUE.

Nous avons consacré une partie de l'année 1865 à des recherches aussi attentives que minutieuses dans les Archives de l'ancienne maison ducale des Gonzague, à Mantoue. La faveur et la protection dont cette maison glorieuse s'était fait des lois à l'endroit des artistes dans tous les genres, au quinzième siècle, au seizième et pendant une partie du dix-septième, nous avaient permis d'espérer qu'en portant tout le soin de nos investigations vers les documents d'art, nous serions récompensé par d'heureuses rencontres. La bonne fortune a couronné ce bon espoir.

MM. Pasquale Coddè, le professeur Gaye, ou plutôt l'Arrivabene, à qui il dut les communications *Mantovane*, et le comte Carlo d'Arco, ont été nos prédécesseurs en diverses époques; leur moisson a été aussi notable que méritoire; les savants, les chercheurs, les curieux connaissent leurs ouvrages[1]. Mais,

1. Voyez *Memorie biografiche poste informa di dizionario dei Pittori, scultori, architetti ed incisori Mantovani per la più parte sconosciuti* raccolte dal fu

Digitized by Google

en ces luttes patientes, les vainqueurs, si heureux qu'ils puissent être, ne sont pas toujours à même, soit pour une cause, soit pour une autre, de connaître toutes les richesses du sol sur lequel ils ont planté leur drapeau. Les uns meurent avant d'avoir terminé, *vita brevis;* les autres, rencontrant des obstacles inattendus, s'arrêtent en chemin, *impedimenta rerum;* d'autres encore, imposant à leurs recherches certaines limites, se font un devoir, à mon sens, trop hâtif, du *claudite jam rivos,* et de telle sorte, la conquête étant rarement accomplie d'une manière absolue, leurs successeurs en ces belles et sages entreprises ont à leur tour de nouvelles fortunes à tenter dans ces mines non épuisées. Pour les archives de Mantoue, ce fut là notre fait.

Nos moyens de conquête ont été et les bons conseils et la bonne direction dont nous ont honoré des personnages bienveillants, les facilités que nous avons trouvées dans le consentement du gouvernement, puis la notable durée d'un séjour que soutint un travail accompli avec passion.

Qu'il nous soit donc permis de dire que nous avons recueilli assez, sur cet heureux terrain, pour pouvoir, sans une témérité trop grande, faire appel à l'intérêt des fidèles lecteurs de la *Gazette* sur les informa-

Dottore Pasquale Coddè, segretario delle Belle Arti in Mantova aumentate e scritte dal Dott. Luigi Coddè. (Mantova, presso i fratelli Negretti. 1837.) Cet ouvrage, assez difficile à rencontrer aujourd'hui, est un résumé des notes qu'avait prises Pasquale Coddè, mais les papiers que cet homme consciencieux et laborieux avait réunis et qui étaient le fruit de plusieurs années de recherches, ont été dispersés et perdus sans que son fils Luigi, malgré toutes les tentatives les plus honorables et les plus diligentes, ait jamais pu les retrouver.

L'Arrivabene, que nous citons ensuite, n'a rien de commun, quoique Mantouan comme lui, avec le comte Arrivabene, sénateur du royaume et oncle du député actuel Carlo Arrivabene, aussi connu en Italie qu'en Angleterre, où il a donné et donne tous les jours tant de preuves de son talent littéraire. Notre Arrivabene (Giuseppe) était un simple employé au greffe du tribunal de Mantoue et avait obtenu de pouvoir consulter les Archives en travaillant, je crois, à des recherches pour le compte de l'historien Volta. Chaque fois que sur son chemin il rencontrait quelques *notizie d'arte,* il les mettait à part, les indiquait et les copiait. Il communiqua ses intéressantes pièces, recueillies de la sorte, au docteur et professeur Gaye, et c'est ainsi que, dans la publication de ce dernier, *Carteggio degli Artisti,* etc., on trouve souvent cité le *spoglio dell'Arrivabene.*

M. le comte Carlo d'Arco est l'auteur de publications autrement importantes que celles des précédents chercheurs. On lui doit un magnifique ouvrage in-folio sur la *Vie et les Œuvres de Jules Romain,* orné et illustré de planches magnifiques : c'est le travail classique du genre; puis les deux volumes in-8° *Delle Arti e degli Artefici di Mantova,* ouvrage plein de recherches heureuses et de faits intéressants sur les arts et les artistes qui se sont exercés et produits à Mantoue depuis les temps anciens jusqu'à la mort de la grande souveraine Marie-Thérèse.

Digitized by Google

tions, à tous égards inédites, que nous avons tirées de ces archives recommandables. Elles sont les dépouilles opimes, précieuses plus ou moins, dont nous prions les lecteurs fidèles d'agréer l'hommage sous le titre aussi large que familier de : *Journal d'un chercheur et d'un curieux dans les archives de la maison de Gonzague.*

Commençons par l'énoncé et l'analyse de quelques pièces concernant la personne de ce grand et merveilleux artiste qui a donné tant de gloire à Mantoue, non pas pour y être né comme Virgile, mais pour y avoir vécu sous la protection du prince qui eut la sagesse de l'appeler auprès de lui et pour y avoir suivi une carrière aussi longue que célèbre : nous voulons dire Andrea Mantegna, *le Manteigne,* comme on l'appelle en France. On a cependant beaucoup écrit, beaucoup dit, beaucoup interrogé sur ce glorieux homme, le plus grand qui ait apparu après Giotto et avant Léonard. Après tant d'investigations, il y avait une espèce de présomption à vouloir rencontrer ce qui n'avait pas été trouvé. Or, ce fut précisément la connaissance et l'étude du travail le plus complet qui ait été fait jusqu'à présent sur Andrea Mantegna, à savoir les annotations, commentaires et réflexions de M. Pietro Selvatico Estense à la vie d'Andrea par Vasari, qui ont éveillé dans notre esprit la volonté de connaître le dernier mot des papiers de Mantoue sur quelques détails de la vie de ce peintre, demeurés incertains. Ceux qui étudient les arts, les œuvres d'art, savent de quelle importance est une date pour apprécier et juger la vie d'un artiste, pour suivre d'un œil assuré la voie progressive de son talent. La critique aujourd'hui est devenue minutieuse, elle aime à s'appuyer sur des faits bien positifs, aussi la notion acquise d'une date avérée, incontestable, est pour elle une sorte de conquête. Ce qu'il y avait encore à trouver pour ajouter au récit de la vie du Mantegna, c'était non pas seulement le *moment* mais l'*époque* même où il était venu donner tout essor à sa gloire sous le soleil de Mantoue, comment il y était venu, dans quelles circonstances, à quelles conditions. Allez au recueil de *Le Vite de più eccelenti pittori, scultori ed architetti* (édition de Florence, 1849), vous y verrez que le commentateur, d'ailleurs très-érudit, Pietro Selvatico Estense, qui a passé des années à informer sur la vie et les gestes du grand peintre de Padoue, estime qu'il a dû venir prendre résidence à Mantoue vers 1468. Il l'*estime,* il le *pense,* mais il ne l'*assure* pas. Nous avons voulu informer sur ce doute, et nous laisserons à la publicité des pièces ci-jointes que nous avons trouvées, le soin de démontrer que, depuis dix ans déjà, Andrea Mantegna avait son établissement à Mantoue et qu'il était constitué peintre au service du marquis Ludovico di Gonzaga

Digitized by Google

depuis les premiers mois de 1458. En considérant encore avec attention le *Prospetto cronologico della vita e delle opere del Mantegna*, nous fûmes frappés du peu de faits qui s'y trouvaient consignés depuis l'année 1453 jusqu'à l'année 1488, qui fut celle du voyage et du séjour à Rome, sur lequel ces mêmes Archives de Mantoue avaient fourni de si intéressants documents au professeur Gaye et au comte d'Arco; nous nous mîmes donc à la recherche de l'inconnu en ces paisibles matières, et ligne par ligne, page par page, nous consultâmes un grand nombre de registres et de cartons dont les uns, à notre plus grande confusion, sont demeurés muets, dont les autres, pour notre plus grand bonheur, ont été éloquents, abondants même en ce genre de *notizie d'arte* qui, aujourd'hui, ont cette faveur et ce privilége de charmer et d'intéresser les érudits, les curieux, voire même les *dilettanti*, ces égoïstes dans la science et dans l'art. Ce que nous avons fait pour messer Andrea Mantegna, nous l'avons fait de même pour tous les artistes que les Gonzague ont protégés et encouragés, soit à leur propre cour, soit dans les pays où vivaient et travaillaient ces artistes; de là nos richesses écrites, nos *documents*, nos *lettres*, nos *titres*, nos *faits divers* et *nouvelles* pour notre *Journal d'un chercheur*, etc.

ARMAND BASCHET.

I.

DOCUMENTS INÉDITS CONCERNANT LA PERSONNE ET LES ŒUVRES D'ANDREA MANTEGNA.

Les pièces jusqu'à présent inconnues que nous avons eu le bonheur de rencontrer sur le grand peintre comprennent un espace de vingt-huit années (1457-1485) et s'élèvent au nombre de quarante et une, se répartissant ainsi :

Vingt lettres des marquis de Mantoue à messer Andrea, dont treize de Ludovico II°, deux de Federico III° et cinq de Francesco IV° ;

Onze lettres du peintre à Ludovico II°; et dix lettres de sources diverses dans lesquelles messer Andrea se trouve nommé.

Nous avons hâte de dire que tous ces documents n'ont pas une égale mportance; plusieurs même, à certains points de vue, n'en auraient aucune, si l'on n'était convenu aujourd'hui d'en attacher aux moindres preuves concernant la vie privée et le caractère des grands maîtres. Voulant mettre à l'abri du reproche de trop de réserve notre conscience de chroniqueur du passé et d'investigateur, nous avons pensé qu'il était de notre devoir de ne laisser de côté la mention d'aucune de ces pièces.

Digitized by Google

nous réservant le soin de la production plus complète des textes dans l'œuvre déja préparée de nos *Ricerche Mantovane.*

Par le premier document (5 Gennaro 1457), une lettre du marquis à Andrea, nous voyons que les relations entre le prince et le peintre étaient déjà engagées depuis quelque temps, et que le marquis de Mantoue attachait un prix singulier à avoir ce jeune et brillant maître tout à fait établi à sa cour, « et par expérience, lui dit-il, vous connaîtrez chaque jour et de plus en plus la bonne volonté que nous avons pour vous. [1] »

Il en faut conclure que le peintre alors âgé de vingt-six ans était déjà célèbre et que le bruit de son nom avait suivi de près l'apparition de ses œuvres. Il n'y a pas là de quoi surprendre, car Andrea avait déjà donné la mesure de son immense talent non-seulement par plusieurs tableaux tels que sa *Santa Sofia* (1448), son *Annunziata* (1450), mais encore et surtout par ses admirables fresques à la chapelle des *Eremitani*, que le peintre avait sans doute à peine terminées, lorsque le marquis de Mantoue ouvrit les négociations pour l'attirer à sa cour et l'y retenir. « Nous avons vu, lui écrit le marquis, ce que vous nous répondez au sujet de la délibération que vous avez faite de venir à notre service; le plaisir que nous en ressentons est immense, et nous sommes assuré que cette pensée-là, que nous avons eue, fut bonne et excellente. [2] »

La suite de la lettre détermine sans doute aussi, au moins à peu près, l'époque d'un séjour de Mantegna à Vérone, car nous lisons : « Nous paraissant bon que vous deviez partir de là au plus tôt pour venir chez le Protonotaire de Vérone..... [3] »

Le marquis, en effet, avait intérêt à ce que le peintre, ne pouvant venir aussitôt à Mantoue, se rendît du moins chez le protonotaire de Vérone, non pas seulement parce que la peste qui infestait alors Padoue pouvait mettre la vie de l'artiste en péril, mais encore et surtout parce que la proximité de Vérone avec Mantoue permettrait au prince de pouvoir appeler à lui, de temps à autre, pour les négociations de son établissement, l'artiste devenu son voisin.

Jusqu'au 15 avril 1458, il n'est plus question, il n'y a plus de trace des négociations, et nous ne trouvons d'autre mode d'expliquer ce silence

1. « E per experientia, cognoscerete ogni dì più la nostra bona volonta verso vui. » *Archivio* di Mantova. *Register Litterarum*. Filza 2979. N° rosso.

2. « Egregie... Havemo visto quanto per la vostra ce respondete de la deliberatione havete fata de venire a servire do la qual cosa ne ricevemo gran piacere siamo certi, che questo nostro sia stato bono et optimo pensier. »

3. « Parendone che quanto più presto ve levati de la per venir dal R° Messer lo Protonotario... »

Digitized by Google

que par le fait de quelques entrevues personnelles dont naturellement il n'y a pas lieu de rencontrer le souvenir dans les Archives ou par la perte accidentelle des lettres que le prince et l'artiste pourraient avoir échangé à cette époque. Mais l'importance du document rencontré à la date du 15 avril 1458 nous dédommage au moins beaucoup du complet silence existant depuis la date du 5 janvier 1457, et véritablement, il est la pièce capitale des quarante et une que nous avons pu réunir, c'est la *credenziale*, — ainsi que l'a appelée lui-même Andrea Mantegna lorsque dix-neuf ans plus tard il eut l'occasion de la rappeler au marquis, — c'est, disons-nous, la *credenziale* que lui porta maestro Luca et qui détermina le peintre à l'abandon définitif de Padoue sa patrie pour entrer au service de la maison de Mantoue. Ce document a trop d'intérêt, dans l'histoire de la vie du peintre, pour que nous ne le reproduisions pas aussitôt dans son entier :

A ANDREA MANTEGNA, PEINTRE.

Notre illustre !..... Maître Luca, sculpteur est revenu ; il nous a rapporté de votre part les intentions où vous êtes et comment vous persévérez dans votre première volonté de venir ici et de nous servir. Ce nous a été un grand plaisir de l'entendre, notre contentement fut extrême, et pour que vous connaissiez bien la bonne volonté que nous avons pour vous, nous vous avisons que notre intention est toujours d'effectuer avec la meilleure grâce tout ce que nous vous avons promis par nos lettres et plus encore, nous voulons dire les quinze ducats par mois, une demeure où vous puissiez commodément résider avec votre famille, assez de froment toute l'année pour la dépense de six bouches et le bois suffisant à vos besoins ; n'ayez aucun doute sur la valeur de ces promesses, et pour que vous n'ayez pas à vous occuper des frais à faire pour conduire ici votre famille, nous vous promettons avec plaisir qu'à l'époque où vous aurez décidé de venir, nous vous enverrons une barque pour vous amener, avec tous les vôtres, de manière à ce que vous n'ayez rien à payer du vôtre. D'après ce que nous a dit Maître Luca sur le désir où vous êtes de demeurer six mois encore pour accomplir le travail du Révérend Messer le Protonaire de Vérone et vous libérer de vos autres commandes, nous vous le concédons volontiers, et si ces six mois ne vous suffisent pas, prenez en sept, huit même, afin que vous puissiez mettre fin à tout ce que vous avez commencé et que vous nous arriviez avec l'esprit reposé ; deux ou trois mois de plus vous convenant pour le bien de vos affaires ne sont rien pour nous, du moment où vous nous assurerez qu'ensuite, à n'en pas douter, vous viendrez à notre service. Arrivant ici pour janvier prochain, vous serez encore à temps, mais nous vous prions instamment que, sans aucune faute, vous vouliez vous trouver ici selon que nous en avons l'espoir. Ne doutez pas que, si nos offres ne vous paraissent pas suffisantes et que vous nous en donniez avis, nous aviserons à tous les moyens pour répondre à vos désirs ; aussi, selon que nous vous l'avons écrit, du jour où vous serez auprès de nous, comme nous l'espérons, et agissant comme nous en avons la certitude, vos appointements seront le moindre bénéfice que vous pourrez attendre de nous. Et, bien que telles ou telles personnes aient cherché à vous dissuader, nous pouvons dire que, par la grâce de Dieu,

Digitized by Google

nous n'avons jamais manqué à nos promesses. Vous êtes jeune, vous pourrez donc éprouver le mode et la forme de nos traitements, et nous vous ferons connaître qui, de ces personnes ou de nous, a dit le vrai et si nos actes répondront à nos paroles. Nous avons donc l'espoir que chaque jour vous aurez plus à vous louer de vous être engagé à nous servir... . *Bene valete.*

LE MARQUIS DE MANTOUE [1].

L'envoyé du marquis, muni de pleins pouvoirs auprès de la personne de messer Andrea, était un maestro Luca, et un tel choix était intelligent, car ce maestro Luca était un sculpteur de mérite, Florentin, et jouissant de toute la confiance du prince : il était homme à convenablement persuader messer Andrea, et besoin en était, car ses compatriotes, les

1. Andree Mantegnie pictori,

Egregie Noster. Le ritornato qui ad nui Mro Luca Taiapietra el qual da parte vostra ce ha rifferito quanto seria il desiderio vostro, e como perseverati in el primo proposito vostro di venir a li servicii nostri, il che molto ci e piaciuto intender, et recevemone contentamento assai et aciò che anche intendiate la bona voluntade nostra verso vui ve advisiamo che la intenzione nostra è di attenderve de bona voglia tuto quelo che altra volta per nostre lettere ve promettessemo et anchor più cioè darve li quindece ducati al mese de provisione, provederve de stantia dove habelmente possiate habitare cum la familia vostra, darve tanto frumento ogni anno che sia sufficiente a farve le spese acuciamente per sei boche et la ligna ve bisognerà per uso vostro et di questo non bisognerà ne faciati uno minimo dubio et aciò non habiati a far caso de la spesa faretive et condur qui essa vostra famiglia nui siamo contenti e cusi ve prometiamo che al tempo voreti venir ad nui, manderemo fin li una navetta a nostre spese per levarvi cum la brigata vostra et condurvi qua che non spenderete del vostro et perche ne dice esso Maestro Luca che haverestive a caro poter stare anchor mesi sei a compir quel lavorero del Ro Messer lo protonotario di Verona et spaciar altre vostre facende ne remanemo molto contenti, et se questi sei mesi non vi bastano tolitevene sette e otto mesi a cio presto possiati dar fine a ogni cosa haveti principiata et che veniati cum lanimo riposato che dui o tre mesi più non sono quelli che facciano il facto nostro purche habiamo la certeza da vui che a tal tempo senza alcuno dubio venerite a servire e venendo vui a questo zenaro proximo sareti ad hora assai. Ve pregiamo bene che a dicto tempo senza alcun fallo vogliati trovarvi quà como havemo speranza in vui. Ne haveti a dubitar se la proferta nostra vi paresse pocha che quando non ve contentati di questo et ce ne dagate aviso cercharemo per ogni via satisfare al desiderio vostro, peroche como altra volta ve scrivessemo, venendo vui como speramo e portandove ne la forma se ne rendiamo certi fareti la provisione vi parerà il menor premio habiati a ricever da nui. Et se bene altre persone ve havesseno referito altramente nui per la gratia de Dio non siamo fin qui manchato de le promesse nostre, et anche vui sete zovene che molto bene porete provare il tratamento vi faremo cognoscere che ve havera dito el vero, o lor o nui et se li facti serano correspondedi a le parole... Havemo pero questa speranza che ogni di remanereti piu contento e satisfacto de esservi conducto a li servicii nostri : ..... Bene valete. Mantuæ 15 aprilis 1458. *Archives* de Mantoue. *Register Litterarum principis.* Filza 2979. No rosso.

Digitized by Google

Padouans, jaloux de son départ, voulaient le retenir en cherchant à lui démontrer tous les inconvénients qu'aurait pour lui l'abandon de cette patrie, où il avait inauguré son nom dans la célébrité à l'école du Squarcione, et où toute l'Italie savait qu'il exerçait son art. Maestro Luca servait le marquis de Mantoue depuis l'année 1455 et nous le retrouvons encore dans cette maison en 1492 et 1493; son nom était Fancelli et c'est de lui que Vasari parle dans la *Vita* de l'architecte Léon Batista Alberti[1]. Ses lettres abondent dans les cartons des Archives, car il avait la haute surveillance des constructions que le prince, si grand ami des arts, faisait élever avec tant de goût dans les possessions voisines de sa capitale, et son nom devra être désormais cité dans toutes les biographies de Mantegna comme étant peut-être celui qui aura le plus contribué par ses conseils, ses exhortations et son exemple à décider le jeune peintre de Padoue à se vouer entièrement au service de la maison de Gonzague.

Cependant, à la fin de décembre de cette même année, messer Andrea n'était point arrivé, et une nouvelle lettre lui fut portée par un second envoyé, son compatriote, messer Zuane di Padoa, l'un des architectes ou ingénieurs du prince ; cette lettre était pressante et renouvelait au peintre et les promesses et les exhortations[2].

Un mois après, messer Zacharia da Pisa qui, en revenant de Venise, où il était allé remplir quelque mission pour le service du marquis, avait aussi vu messer Andrea à Padoue, avait rapporté que besoin était encore de deux mois au peintre pour qu'il ait accompli le tableau entrepris pour le révérend protonotaire, lesquels deux mois lui furent volontiers accordés, selon que l'indique une nouvelle lettre de Ludovico II° à la date du 2 février 1459, dans laquelle nous remarquons cette invitation pressante :

Bien vous prions que d'ici à deux mois vous vouliez mettre un tel ordre à toutes vos affaires pour que, dans ce délai, vous puissiez venir sans aucun empêchement, et si quelque jour auparavant vous nous donnez avis de ce dont vous aurez besoin,

1. Voyez l'*édition* de Florence, tome IV, pages 60 et 61. Remarquez surtout la note 2 de la page 60. Il nous semble y avoir beaucoup de confusion sur la personne de ce sculpteur peu connu et qui, cependant, mérite de l'être. Nous reviendrons sur ce maestro Luca avec d'autant plus d'empressement, dans notre *Journal*, que nous avons eu lieu de rencontrer un document autographe prouvant qu'il fut le beau-père du Pérugin.

2. 1458. 26 décembre « Perche si comentia ad aproximar il tempo che haveti a venir a li servitii nostri secondo la promessa vostra, ce parso di mandar fin li Zuanne de Padoa nostro ingegnero portator presente, etc. *Regist. Litter.* Filza 2980. N° rosso.

Digitized by Google

nous aviserons à toutes choses avec la meilleure volonté, et nous ne vous laisserons point embarrassé [1].

Mais ce ne fut pas le dernier délai : il semblerait, en vérité, que les circonstances se fussent fait une sorte de jeu pour retarder le départ définitif du peintre et pour exercer la patience et exciter le désir du bon prince qui tant avait l'ambition de voir auprès de lui son grand *ouvrier*. Après le révérend protonotaire, en effet, voici apparaître messer Jacomo Marcello, sans doute alors podestat de Padoue, qui prie le marquis d'autoriser encore un léger retard pour que messer Andrea mette la dernière main à l'*operetta* qu'il lui avait commandée. Aussi, nouvelle lettre du marquis à Mantegna [2].

A cette lettre en était jointe une autre toute d'affabilité et de courtoisie adressée à *Domino* Jacomo Antonio Marcello en réponse à sa demande.

Mais les huit ou dix jours s'écoulèrent comme tant d'autres sans que messer Andrea donnât un signe certain de sa très-prochaine arrivée. Naturelle était l'impatience du prince, non-seulement pour voir un commencement aux ouvrages du peintre à Mantoue, mais aussi afin de s'aider de ses conseils et de ses ingénieuses inventions dans les diverses solennités auxquelles il était obligé pour honorer le séjour que faisaient alors dans sa ville le bon et spirituel Pontife Pie II et tels de ses cardinaux, au nombre desquels il en était deux qui furent papes depuis, Paul II (un Barbò) et Alexandre VI (un Borgia). On conçoit aisément qu'en aussi glorieuse compagnie le seigneur de Mantoue eût aimé à mettre en avant messer Andrea, le premier peintre des temps d'alors, ou du moins, celui qui, par ses œuvres, s'annonçait pour devenir tel. Donc, le 4 mai, le terme que le magnifique messer Marcello avait sollicité était plus de trois fois expiré et comme le Mantegna ne venait point encore, une nouvelle lettre lui fut envoyée de la part du prince avec Numa de Rozzi, l'un de ses familiers, pour porteur. Cette lettre a en elle quelque chose de plus important que les précédentes, car elle me paraît démontrer que le premier ouvrage, sur lequel le marquis avait résolu d'attirer l'attention du

1. « Ben ve preghiamo che fra questi due mesi vogliati meter tal ordine ad ogni vostre facende che a quello tempo possiate venir senza alcun impazo et se de qualche zorno inanti al venir vostro ce dareti aviso di quello vi bisognara nui provederemo al tuto de bona voglia ne ve lassaremo impazati. » Filza 2980.

2. « Vi pregiamo bene che fornita questa operetta vogliate metter da canto ogni altra cossa, ne tuor altro lavoro a le mani evenirvene ad nui secondo l'ordine nostro che cum grande desiderio ve aspectiamo. » 1459 14 Marzo Mantova. *Register Litterarum*. Filza 2980.

Digitized by Google

peintre, soit pour la construction, soit pour l'ornement, fut la chapelle du château de Mantoue [1].

Le 29 juin suivant, messer Andrea en était encore aux excuses! Décidément le marquis de Mantoue était résolu à faire œuvre de patience ou de résignation. Pour cette fois, c'était ce *terrible* révérend protonotaire de Vérone qui réapparaissait avec les tableaux que n'avait point encore terminés messer Andrea. Le marquis, du reste, à la recherche de tous les moyens capables de ne pas retarder davantage son peintre tant désiré, avait fait consulter le protonotaire pour savoir s'il n'eût pas préféré que le peintre eût apporté son œuvre à Mantoue pour la finir, mais la chose avait paru rencontrer quelques difficultés, aussi en était-il réduit de nouveau et toujours à des prières que messer Andrea ne semblait point si pressé d'exaucer [2].

Et comme le marquis veut à toute force terminer sa chapelle, mais qu'il veut aussi le bon conseil du Mantegna, il le prie de venir au moins pour un jour [3].

Nous ne croyons pas maintenant être loin de la véritable date en disant que c'est vers cette époque environ (fin de l'année 1459) qu'on peut regarder comme établie la résidence de messer Andrea et de sa famille dans la ville de Mantoue. Et si l'on nous demandait des preuves propres

1. « Et perche la Capella del Castello e como finita, la qual siamo più che certi ve piacera per esser facta al modo vostro ac voressimo farla compire se non in la forma e modo ordinarete ce parso mandar fin li Numa di rozi nostro famiglio portator presente dal qual intendereti quanto sia il desiderio nostro e per lui ve mandiamo vinti ducati acio possiati trovarve una nave e far carichare la famiglia e cose vostre per venirvene via. Se questi non bastano non haveti se non avisarcene due parole e subitò provederemo al tuto e per Dio non ve lasati haver sinistro de cosa alcuna avisandove che la cosa nostra è in ordine e possiati venir a vostro piacere, e cosi ve pregamo e confortamo che vogliati metterve a camino..... » 4 Maggio 1459 Mantova. *Reg. Litter.* Filza 2980.

2. Et perche nui havemo fatto parlar a la S. S. per intender se la se contentasse che la fosse portata (quella opera) qua o non e parene comprendere che piu tosto haveria a caro che la faciati condure a Verona che altrove ve confortiamo a fargela condure como la sia compita, perche se ben non la vediamo non di mancho speramo per ladvenire veder tante de le opere vostre che remaremo satisfacti, e se de le vostre virtude rimanemo inganati siamo contenti chel danno sia pur nostro. » 28 Giugno. Mantova 1459. *Id.*, *ibid.*

3. « Havemo ben pregato il prefato Monsignore et cosi anchor preghamo vuy che quando fareti condur la tavola a Verona il sia contento che per uno zorno veniati quì ad nui che ce ne farete singular apiacer che voressimo solamente vesdeteve questa nostra Capella e dicestive il parer vostro prima se gli facia altro aciò che la possiamo far compire che puocho gli resta a fare. » *Id.*, *ibid.*

Digitized by Google

à établir cette opinion, nous répondrions que nous les trouvons dans le silence même des documents. Si, en effet, le peintre avait tardé davantage, le marquis n'eût certainement pas manqué de lui écrire pour le stimuler et le hâter, et dans le cours des copies de lettres souveraines enregistrées, par ordre de date comme les précédentes, dans des livres à couverture de parchemin, nous eussions rencontré quelque nouveau texte à l'adresse du désolant retardataire. Au lieu de cela, nous ne voyons plus rien dans ce genre. Ne peut-on pas conclure que, si le marquis n'écrit plus et n'envoie plus de messagers tels qu'architectes, ingénieurs ou familiers à Padoue, c'est que la présence enfin effectuée de messer Andrea lui en épargne la peine ? Une lettre, charmante d'ailleurs, à la date du 9 mai 1460 adressée de Florence à la marquise de Mantoue par messer Zacharia da Pisa, et dans laquelle Andrea Mantegna est incidemment nommé, me semble indiquer que décidément, à cette époque, messer Andrea Mantegna était à Mantoue et qu'il y travaillait, peignait et dessinait pour la gloire de la maison de Gonzague. Son nom arrive dans cette lettre tout à fait comme un compliment à la marquise, laquelle, sans doute, devait et pouvait tirer quelque gloire de la présence à sa cour d'un homme aussi renommé que l'était le peintre de Padoue. Messer Zaccaria, écrivant donc à la marquise Barbara de Brandenburg, pour lui raconter le voyage qu'il fait en pays toscan avec le marquis Ludovico son époux et les princes ses fils, lui fait ainsi part de leur entrée à Florence, un dimanche de la première semaine de mai l'année 1460, avec le concours enthousiaste d'un peuple immense, et il dit entre autres choses :

Jusqu'au logis qui nous était destiné et qui fut Sainte-Marie-Nouvelle, la ville était pleine du plus beau peuple et du plus nombreux que je vis jamais, en hommes comme en femmes, et celles-ci des plus belles, à mon sens; tout naturellement elles me plurent à un tel point que c'était une suavité (*un sapore*) à les voir avec de si charmants visages et si bien ornées qu'en vérité elles me faisaient l'effet d'être sorties des mains d'*Andrea Mantegna*, qui est un si bon maître! A les voir accomodées de coiffures si variées, je m'imaginais en voir de toutes les nations, qui des anges, qui des Françaises, qui des Flamandes, qui des Anglaises, qui des Arabes, qui des Juives, que sais-je, moi, nous étions là comme des Mantouans qui ne savent plus où ils en sont[1].

1. Fin allo allogiamento che è a Santa-Maria-Novella, la città era piena del più bel popolo e del magiore che io may veddessi, cosi d'huomeni come di donne bellissime agli ochi miei, le quale tute naturalmente mi piacieno che gli era un sapore a vedderle con tanti bei volti e cosi ben adorne che parevano veramente uscite de li mani di *Andrea Mantegna* che è così buon maestro! Poy le mi parevano dogni natione a tanta varietà di aconciature di testa, quale parevano angioli, quali francesi, quali fiaminghe.

Digitized by Google

N'y a-t-il pas lieu de penser que, si messer Zaccaria fait de la sorte intervenir dans une lettre adressée à la souveraine de Mantoue le nom d'Andrea Mantegna, c'est qu'en bon courtisan qu'il était, il voulait et savait flatter ainsi la princesse, qui avait le bonheur d'avoir pour peintre de sa maison un artiste aussi illustre?

Mais venons à des témoignages plus certains, bien que pour nous il n'y ait point à douter que la fin de 1459 ou le commencement de 1460 soit la date réelle de l'arrivée du maître en pays mantouan.

Le document positif, donc, est celui du 28 décembre 1463, et c'est une lettre de la main même de messer Andrea, par laquelle il rappelle au marquis que son ministre des finances le néglige un peu et qu'il y a quatre mois qu'il n'a point reçu la part convenue de sa pension [1].

Datée de la résidence de Goïto, cette lettre nous prouve que messer Andrea avait été chargé de quelques travaux pour les constructions nouvellement entreprises, et jusqu'à présent on avait ignoré que le Mantegna y ait été employé. Le marquis avait reçu la réclamation du peintre à Cavriana, dans le voisinage, et il y avait fait prompte justice en répondant le même jour [2].

Le 12 mars 1464, en date de Belgioioso, le marquis avise messer

quali inglese e quali arabe e caldee, che so io, noi stavamo come Mantovani smemorati e usciti di noi stessi. *Arch.* di Mantova. E. XXVIII. Firenze 3.

1. Nei di passati io dissi a Trionfo[1] che volesse racomandarme à l'E. V. et che questo era il quarto mese che io non haveva havuto niente de la provisione mia[2].

2. Dilecte noster, havemo ricevuto la littera tua..... hai gran rasone, hora te mandemo per il portator presente ducati trenta, cum questi potrai passar alcuni zorni finche le cose siano meglio adaptate che doppo glie provederemo in bona forma.

1. Un des agents du marquis, une sorte d'intendant, ce qu'en Italie on appelle un *fattore*.

2. Cette lettre est signée ainsi : « Il fidele servidor de la Ill. S. vostra Andrea Mantegna, » et adressée de la sorte : *All' Ill^re Principe et Dño Exmo Lodovico Marchioni Mantue ac ducali Locumtenenti generali.* Cavrianæ. *Arch.* de Mantoue. *Lettere Miscellanee.* Ces cartons renferment les correspondances des particuliers adressées des divers endroits du marquisat; les lettres sont donc excessivement nombreuses, et souvent elles ne sont d'aucune importance. C'est grâce à l'examen, fastidieux du reste, de cette division des Archives de Mantoue *F. Interni*, que nous avons rencontré les sept ou huit lettres originales du Mantegna qui étaient demeurées inédites, et par conséquent, sans doute, inconnues jusqu'à présent. Cette lettre est donc la plus ancienne en date que j'aie rencontrée. Ce n'est pas à dire que messer Andrea n'avait pas écrit au marquis son souverain; il existe même toutes preuves du contraire, puisque, dès le 5 janvier 1457, Ludovico di Gonzaga, écrivant à Mantegna, lui accuse réception de sa lettre : « Havemo visto quanto *per la vostra ce respondete.* » Il n'est pas de recherches que nous n'ayons tentées et pratiquées pour rencontrer des lettres plus anciennes, et surtout celles que messer Andrea a dû écrire à l'époque de la négociation de son établissement à Mantoue, mais pas plus que nos divers prédécesseurs en investigations depuis le temps même où Pasquale Coddè et L'Arrivabene consultaient ces cartons, nous n'avons été heureux. Quand on songe d'ailleurs à quelle époque remontent ces documents, par quelles vicissitudes ils ont dû passer, quels dérangements et maniements ils ont dû subir, on se prend encore à s'étonner de la conservation de ceux qui restent. Nous consacrerons à l'histoire même de ces archives et à la sage et bonne administration qui a présidé à leur classement depuis leur retour de Vienne jusqu'à présent, les premières pages du volume des *Ricerche Mantovane* que nous avons annoncé.

Digitized by Google

Andrea qu'il a reçu la lettre que lui avait apportée Samuel, peintre, et que mieux sera d'attendre son prochain retour, pour qu'il puisse s'entendre avec lui sur le lieu même, au sujet des dessins qu'il devra faire, et par cette lettre du peintre dont parle le souverain, datée encore de Goïto, on voit que ces dessins devaient être destinés à l'ornementation des quatre côtés de l'une des chambres du château de Cavriana[1]. Ainsi messer Andrea était donc, depuis la moitié de 1463, en pleine activité de travail et d'étude dans le marquisat de Mantoue; il peignait, dessinait, peut-être même bâtissait, les diverses villas princières que Ludovico Gonzaga ordonnait, les unes comme devant être des rendez-vous de chasse, les autres comme résidences charmantes pour sa famille, pendant les beaux jours de la chaude saison. Il y a lieu d'admettre que les travaux qu'exécutait Andrea à Goïto étaient d'une grande importance, car le peintre que nous y trouvons déjà pendant l'automne de 1463 y était encore au printemps de l'année 1464, et la preuve en est une sienne lettre, à la date du 26 avril, où nous voyons, du reste, qu'il a fini et qu'il attend de nouveaux ordres[2].

Avec quel regret doit-on d'autant plus déplorer la disparition de ces belles demeures des Gonzague, illustrées par les œuvres de si grands maîtres! La plupart, en effet, n'offrent plus aujourd'hui aux regards du voyageur étonné que des ruines désolées, et certaines même n'existent plus que de nom dans quelques pages de l'histoire du pays ou dans les souvenirs de la tradition!

Jusqu'en l'année 1466, nos recherches pour rencontrer le nom de messer Andrea sont demeurées vaines. M. le comte d'Arco, dans son intéressant ouvrage, a publié une lettre, du 6 juillet 1466, signée de l'Aldobrandini, et trouvée dans les *carteggi* conservés à Mantoue sous la

1. *Lettre* de Mantegna au marquis. 1464, 7 marzo, Goïto. Quelques jours après, le 12 mars, Giovanni Cattaneo, intendant de Cavriana, écrivait au marquis: « Maestro Samuele ha compito lo solaro de la camera. Prega quella ghe faza mandare lo disegno di Andrea Mantegna aciò possa lavorare..... » Qui était ce maître Samuel?

2. Aviso la I. S. vostra chome fina a pochi zorni io non aro che fare. E non mi pare anchora di vernichare le tavole per che non sono dorate le sue cornise, et ancho non o quelo che mi Bisogneria qui ma ogni volta chel piacia a la Exª vostra in pochi zorni se gli e dara fine ma sicondo mi le vogliono esser le ultime messe in opera in la chapeleta. Niente di mancho, io saro presto a ubedire. In gotto a di 26 aprile 1464, per il servidore di la I. S. V. ANDREA MANTENGA (*sic*)[1].

1. Le lecteur remarquera cette variante dans la signature du peintre « Man*tenga*. » Ce n'est pas un *lapsus plumæ*, car les deux lettres que nous avons trouvées ensuite, 2 décembre 1466 et 28 juin 1468, sont signées de même. Quant à celle du 27 juillet 1468, elle est signée « *Andrea Mantinia*, » autre variante. Si j'entre ainsi dans ces menus détails, c'est par attention pour les curieux.

Digitized by Google

rubrique de *Firenze*[1]; comme elle prouve que, cette année, le marquis avait envoyé le grand peintre à Florence, où il l'avait recommandé à messer G. Aldobrandini[2], nous avions espéré découvrir quelques nouveaux détails à cet égard, par exemple la date du départ du peintre pour ce voyage, les raisons pour lesquelles le prince l'y faisait aller, mais nous avons été déçus dans notre bon espoir en reconnaissant que, précisément à l'époque probable de ce voyage, le registre du *copia-lettere* du marquis offre une lacune de plusieurs feuilles.

Messer Andrea était sans nul doute revenu à Mantoue vers l'automne de la même année, car, à la date du 2 décembre[3], nous trouvons de lui une modeste supplique, sous forme de lettre, par laquelle il se dit désireux d'accommoder un peu mieux sa maison, il veut bâtir à sa façon quelque petite chose qui lui plaise, mais il aurait besoin de cent ducats pour ce petit ouvrage. Avec quelle réserve et avec quelles précautions il adresse son humble demande! Il semblerait qu'il eût dû prendre son courage à deux mains pour oser s'élancer dans un pareil emprunt. O sage et mo-

1. *Archivio* di Mantova. E. XXVIII. 3.

2. Voyez d'Arco : *Delle arti e degli Artefici di Mantova*, tome 2, pag. 12. *Lettera* di G. Aldobrandini al marchese di Mantova. « Per Andrea Mantinea a giorni passati ho havuto lectere de la V. Ill. S..... Et ho conosciuto che Andrea non solum nella pittura ma etiam in molte altre cose havere perfecto ingiegno et optimo vedere.... L'honorable savant et écrivain remarquable, Pietro Selvatico Estense, à qui l'on doit les intéressants commentaires à la vie d'Andrea Mantegna par Vasari (édition de Florence, tome V. 1849), suppose que ce fut pendant ce voyage que le Mantegna peignit le charmant tableau que l'abbé de la belle abbaye de Fiesole tenait du maître.

3. Illustrissimo signor mio, piacendo a la Exc. vostra, io averia charo di fare un puocho di chasetina suso quel mio logeto, e non gie avendo modo di poterla fare se non in longo tempo, sencia il favore di la vostra I. S. a la quale Ricoro[1], si chome mio S. e chontinuo benifatore in chui ho grandissima sperancia. El favore e questo se la I. S. vostra mi potese prestare cento duchati per fare questo verno un puocho di aparechio di prede e chalcina e altre cose necesarie allavorare, li quali cento duchati voria rendere a la Exc^ia vostra, in questo modo, che la I. S. vostra mi fece ritenere al Albertino pavese[2], di la provisione mia tri o quatro ducati il mese, fin chio avesi satisffatto al debito. E facendomi questo la Exc^ia vostra, mi parera aver Ricevuto apreso gli altri grandissimi Beneficii, questo non minore, considerando la grande volunta chio ho di fare questa casetina o bona parte dessa la quale si faria in puochi Zorni, avendo lo aparechio Ricomandomi infinite volte a la I. S. vostra, a di 11 d. 1466.

El servo di la I. S. V. ANDREA MANTEGNA.

Illustrissimo Principi et domino Excelentissimo Ludovico M. Mantue meo OB.

1. Autre remarque pour les curieux : le mot *Ricoro* est écrit ici avec un R majuscule ; de même, plus loin, *Beneficii* avec B, *Zorni* avec Z majuscules, bien qu'ils se trouvent placés au milieu de la phrase, nous avons hâte de dire que ce sont des signes distinctifs de l'écriture originale du maître.

2. Caissier de la maison du marquis.

Digitized by Google

deste messer Andrea Mantegna! vous ignoriez sans doute, en mettant une telle discrétion à emprunter cent ducats au prince de Mantoue, votre souverain, que, quelques siècles plus tard, la valeur et l'estimation de vos œuvres réunies eussent peut-être atteint au prix du quart de tout son marquisat!

Il faut croire que la réponse du marquis aura été verbale, car nous n'en avons pas rencontré dans le *copia-lettere*, et, pour son honneur et sa munificence, nous voulons ne pas douter qu'elle aura été plus que favorable.

Pendant l'année 1467, nous demeurons sans nouvelles de messer Andrea, et jusqu'au 28 juin 1468, nous n'avons rien rencontré qui le concernât. A cette date, nous avons désourcé, — car c'est vraiment le mot juste, — une lettre dans un paquet de papiers portant cette suscription : *Senza indicazione di luogo.* Nous aurions aimé cependant à bien connaître l'endroit d'où écrit, à cette date, messer Andrea pour annoncer au marquis son seigneur qu'il y est arrivé *con tutta la sua brigatela.* Cette lettre est assez curieuse; elle mentionne une œuvre nouvelle du peintre, *una instoria del libro*[20]? Mais que veut-il dire par cette histoire du livre? Quel livre? Quelle histoire? C'est sur quoi il faudrait informer. Nous l'avons tenté, mais sans succès. Nous ne saurions trop recommander ce document à l'intérêt de messieurs d'Arco, Selvatico et Charles Blanc, que nous croyons être les personnages les plus récents comme ayant écrit et disserté sur la vie d'Andrea.

A la fin de juillet, Mantegna était de retour à Mantoue, dans son logis à Pradella, et c'est lui qui nous l'apprend par une assez longue lettre au marquis, dans laquelle, cette fois, il n'est question de rien de charmant ni d'agréable, mais tout au contraire d'une querelle terrible, enragée même, que lui fait son mauvais voisin ou plutôt que lui font ses mauvais voisins, un jardinier et sa femme, lesquels l'auraient accablé à diverses fois de telles injures que messer Andrea en vient jusqu'à dire à son

1. Illustrissimo et Excelso mio Signore, dapoi la debita Ricomandacione, aviso la Excelentia Vostra, per la gratia del sumo Idio esser sano con tuta la mia brigatela disiderando Continuamente di vedere la vostra I. S., la quale mi par milani (mille anni) non vedosi et quando parra a la Excia vostra farmene digno la Aro di singularissima gratia. O principiato el quadro dove io fo la instoria del libro chome mi a comandato la I. S. Vostra. Vero e che io o avuto el dito quadro cioe el ligname molto tardi et questo e stato per la molta pegricia di Vicencio marangone o di altri che nogli a dato el ligname. Inzegneromi a mia posancia di farlo piacere à la I. S. vostra..... d. XXVIII. Jun. MCCCCLXVIII.

A. Mâtenga, servidore.

Di la I. S. vostra.

Digitized by Google

seigneur « que, sans le respect que lui inspire Son Excellence le Marquis, il aurait certainement fait quelques folies, s'y trouvant aussi vivement engagé[1]. »

Justice ne tarda point, du reste, à lui être rendue, et les lettres du marquis à messer Carolo de Agnellis et au *vice-podestati Mantuæ* font connaître que mal en prit au jardinier de vouloir s'attaquer à un homme aussi rare et aussi précieux que messer Andrea, en le troublant dans son travail ou dans son repos.

Le document suivant est puéril et frivole, mais il a sa curiosité. A la date du 11 juillet 1469, en effet, Ludovico Gonzaga écrit à Mantegna pour lui commander de dessiner non pas un *Triomphe de César* ou de *Scipion Africain*, ou encore une *Madone* entourée de *divins* petits, mais simplement deux poules d'Inde ! On serait, à mon sens, disposé à rire de cet ordre, si l'on ne trouvait en cela un témoignage de la volonté qu'avait le marquis de Mantoue de voir fait de main de maître tout ce qu'il faisait faire. Il s'agissait d'ailleurs de dessins pour tapisserie et il entendait que les poules fussent exécutées d'après nature et fort bien[2].

En 1471, un peintre de Milan, Zanetto, se trouvait en visite chez le marquis de Mantoue, à sa résidence de Gonzaga, et il lui eût sans doute paru peu convenable de retourner chez lui sans être entré en relation avec messer Andrea et avoir vu ses œuvres. Cette lettre du seigneur de Gonzague au peintre, en nous donnant ce détail, mentionne deux portraits[3] que Mantegna avait probablement terminés tout récemment.

1. « In summa se io non avessi avuto paura de la Excia vostra di certo io arei fato le pacie invitandome si caldamente.... » A en croire Messer Andrea, la femme dudit jardinier était encore une pire voisine que son mari. « Costui a la moglie sceleratissima di ogni vicio che debia aver una Ribalda...., pur quando la I. S. V., gli faci far qualche monicione forsi chel fara qualche piu conto di me chel non fa, mia mogliere non puo passar oltra che quela sua Ribalda non gli tria qualche strania parola mostrando di dir ad altri, in suma del corpo suo fin che la potuto e puo non lia lasato trato a fare, hora e Rufiana, io prego la Vostra mi abia per excusato se io scrivo queste cose. A la quale humilmente me Ricomando. Die 27 julii 1468.

Di la I. S. V. ANDREA MANTENIA, S^or^.

2. Dilecte noster. Nui voressemo, che vedestive ad ogni modo de ritrarne due galine de India del naturale uno maschio et una femina et mandarle qua retracte, per che le voressimo far metter suxo la tapezzaria nostra : potereti veder le nostre che sono ne lo zardino li a Mantua. Godii XI, Julii 1469. Filza 2985. N° rosso.

3. Carissime noster. Nui non habiamo presto data resposta a la lettera tuoa perche Zanetto da Milano pictore che e qua ne havea dicto voler venire a Mantua per vedere quelle tuoe cose : Hora dicendone a Marsilio del desiderio haresti de venir qua e portare quelli due retracti ne pare che domane de sera, o a quella hora, che più te parera vengi et porti essi retracti perche Zanetto potera poi ritornare in dreto teco a Mantua.

Digitized by Google

En examinant les *carteggi di Roma*, dans les Archives de Mantoue, depuis 1460, afin de savoir s'il ne serait point question du Mantegna de ce côté-là, même à cette époque éloignée de celle du séjour célèbre qu'il y fit plus tard, nous avons dû lire une quantité de lettres du cardinal Francesco Gonzaga, l'un des fils cadets du marquis Ludovico, et comme lui, plus que lui, peut-être, amateur éclairé, judicieux et distingué de toutes belles choses d'art ; et voici, datée de Foligno, une lettre de lui à son père qui trouve bien ici sa place, comme étant à l'honneur du Mantegna et comme nous apprenant le petit voyage que dut faire le peintre, à cette époque, jusqu'à Bologne, pour satisfaire au désir qu'avait exprimé le cardinal de le voir, de s'entretenir avec lui, de lui montrer sa collection de camées et de pierres gravées et autres choses tout exquises qu'alors il rapportait de Rome :

Mon très-illustre seigneur père. Mon arrivée à Bologne sera, je crois, pour le 5 ou le 6 d'août, où je ne compte pas m'arrêter plus de deux jours, et m'en aller ensuite aux eaux, où, pour avoir quelque distraction et quelque heureuse raison de fuir le sommeil, ainsi qu'il est nécessaire en un tel lieu, je prie votre Seigneurie qu'il lui plaise d'ordonner à Andrea Mantegna et à Malagiste de venir ici pour s'y tenir constamment avec moi. Avec Andrea, j'aurai un véritable plaisir à lui montrer mes camées et mes têtes de bronze et mes autres beaux antiques, sur lesquels nous deviserons et argumenterons de compagnie. De Malagiste, je prendrai tout le plaisir aux accords de son luth et au charme de sa voix... [1].

Gonzaga, 2 agosto 1471. *Regist. litterar.* Filza 2985. N° rosso. » Mon honorable et excellent ami le marquis Gerolami d'Adda, auprès de qui je me suis renseigné pour savoir qui pouvait être ce peintre appelé simplement « Zanetto » par le marquis de Mantoue, est d'avis qu'il s'agit ici de Giovanni Ambrogio Bevilacqua. Voyez Lomazzo, Moriggia, Orlandi, Torre, Rio; tous parlent de ce Bevilacqua.

Quels pourraient être ces portraits? sans doute ceux du marquis et de la marquise de Mantoue, Ludovico et Barbara, cités par le commentateur Pietro Selvatico Estense, pour être passés en Angleterre chez lord Hamilton. Jusqu'alors les portraits les plus célèbres qu'avait exécutés messer Andrea étaient ceux de Gallotto Marzio da Narni et de Giano Pannonio (Giovanni Vitezio Ungher, évêque des Cinq Églises (*fünfkirchen*), et poëte latin célèbre au temps de Mantegna). *Selvatico* Estense. *Vite de Pittori*, etc. Vasari. Tome V, page 213.

1. Illustrissimo S. mio padre. Lo arivar mio a Bologna credo sera a li cinque o sei de avosto : dove non intendo de fermare più che doi di : et andarmene al bagno, dove per haver qualche solatio e transtullo ad fugir lo dormir come e necessario in quello luoco, prego la S. V. che li piacia ordinar che Andrea Mantegna e Malagiste li vengano e stiano continuamente cum me. Cum Andrea pigliaro spasso de monstrarli miei camaini e teste di bronzo et altre belle cose antique : sopra le quale studiaremo e conferiremo de compagnia. De Malagiste pigliarò piacere del sonar e cantar suo. Et a questo modo più facile ad lasciar lo sonno. Et perho iterum prego la S. V. che se digni compiacermi

Digitized by Google

Le cardinal fut satisfait dans sa demande vraiment charmante et honorable, et avis fut aussitôt donné par le marquis à messer Andrea afin qu'il eût à se tenir prêt à partir le samedi suivant pour Bologne, où le révérendissime devait arriver le 4 ou le 5 d'août[1]. L'absence du peintre fut d'aussi courte durée que l'avait annoncé le cardinal, car d'après une missive de la marquise au marquis, à la date du 14 août, nous voyons que son révérendissime fils dut partir le jeudi suivant de Bologne et faire le voyage en trois jours par San Giovanni, la Mirandola, Revere et Sachetta, pour arriver à Mantoue le dimanche et y faire une entrée convenable à sa double qualité de cardinal et de légat.

De l'année 1472 à l'année 1474, le silence des documents est absolu. Parvenu à l'année 1474, nous avons en quelque sorte accru le soin et la diligence de nos investigations, car pour un chercheur de souvenirs écrits et de preuves biographiques concernant le Mantegna, c'est une date émouvante, lorsqu'on sait, par une inscription mémorable bien conservée, que ce fut dans le cours de cette année que ce grand homme termina son magnifique ouvrage des fresques de la chambre dite des Époux, dans le palais vieux de Mantoue, à San Georgio. Cet œuvre qui, malgré tous les dommages qu'il a souffert au nombre desquels ceux du temps et de la négligence sont au premier rang, est demeuré admirable, méritait bien une recherche plus que spéciale. Parmi les lettres et les rapports journaliers qui étaient adressés de Mantoue au marquis, pendant ses voyages, pour l'informer de la marche et du progrès des travaux en cours d'exécution dans sa capitale, ne pouvait-il pas se rencontrer quelque mémoire riche en détails sur l'ouvrage auquel travaillait messer Andrea? Vaine fut notre perquisition, inutile fut notre peine, et, comme par une sorte d'ironie du sort, les seuls documents relatifs aux années 1474 et 1475 qui nous soient tombés sous les yeux ont trait à une aventure des plus prosaïques, à une nouvelle querelle de voisin, non plus à la ville comme la première dont nous avons parlé, mais à la campagne, querelle compliquée cette fois d'une accusation de vol qui aurait été fait au

de questi doi. Fornito de tuor lo bagno ritornaro a Bologna, e starolli otto o dece giorni : e venirmene a Mantoa a visitar la Ex. V. cum la qual haria animo di star tuto octobre e puoi tornar à Bologna e li metter lo stendarlo finche a Dio piacera. Del cavalchar gracia de Dio me sentò utile a dapuoi me levai del aere de Roma, son stato meglio me raccomando a la S. V.

Filius observantissimus F. de Gonzaga Car. Mant. Bononiæ, etc. Legatus. Fulginei XVIII Julii 1472. *Archivio* di Mantova. E. XXV. Roma.

1. Luglio. Gonzaga, 1472. *Lettre* à Andrea Mantegna. *Register Litter*. Filza 2986. N° rosso.

Digitized by Google

préjudice du peintre. Et de quel vol encore? Si au moins il eût été bien sérieux! Mais il ne s'agissait que d'une fort notable quantité de *pomi-codogni*, c'est-à-dire de coings dont la beauté et l'abondance réjouissaient le cœur et les yeux de messer Andrea, leur propriétaire, en son petit bien de Boscoldo, tout proche de Mantoue [1].

Messer Andrea devait avoir pour son bel arbre ainsi orné de si beaux fruits un attachement bien particulier, car il avait pris la chose à cœur et allait dans son récit jusqu'à donner à entendre au marquis que non-seulement le coupable avait attenté à l'état plantureux de son cognassier, mais qu'il avait voulu aussi attenter à la sécurité de sa vie. Il y a deux lettres à ce sujet de messer Andrea [2]. Mais qui accusait-il? Ni plus ni moins que messer Franciscus di Aliprandis et son frère, ses voisins en effet, et avec lesquels il était en procès depuis deux ans sur le point litigieux d'une délimitation de territoire. A n'écouter que messer Andrea, ce messer Aliprandus et son frère n'eussent été que de tristes gens mal-intentionnés et nés pour le mal, et à n'entendre que messer Franciscus, messer Andrea eût été le voisin le plus acrimonieux, le plus maussade, le plus intolérable qu'eût jamais vu le monde, sorte d'esprit à procès, nature irritable à tout propos. C'est le sens de la lettre curieuse que nous avons trouvée de lui au marquis, en réponse aux accusations étranges dont il se sent accablé, et, bien que la lecture en soit faite pour ôter au Mantegna quelque peu de cette *divinité* dans laquelle l'esprit se plaît à le contempler, nous hésitons d'autant moins à la reproduire qu'elle donne une idée assez juste de la manière indépendante et presque fière avec laquelle un citoyen du marquisat de Mantoue réclamait et s'indignait auprès de son souverain sur le fait d'une accusation peut-être inconsidérée [3].

1. ... del qual casamento e el brolo dove si vedeva li pomi chodogni che era una Zentileza tanta copia ghe era che le rame tocavano la tera. 1475. 29 sett. Mantova. *Lettera* d'Andrea Mantegna au marquis.

2. Cette querelle pour les coings volés formait le second épisode d'une autre querelle, la vraie à mon sens, au sujet de laquelle messer Andrea avait procès de voisin avec un certain Zuan Dona di Preti et un Cresinbene de Aliprandis. Sur le premier épisode, il existe une lettre, « *Andrea Mantinea*, 1474. Ultimo junii. Mantova, » et une réponse du marquis, en date du 2 juillet. Sur le second épisode, il existe cinq lettres du marquis dont trois à Mantegna, une aux *Dominis de Consiliis*, et une à Francisco de Aliprandi; deux de Mantegna au Marquis, 22 et 29 septembre 1475, et une de Francisco de Aliprandis, 27 sept. id. Voyez *Register Litterarum*. Filza 2987, rosso, puis les *Miscellanee*, etc.

3. Illustri princeps e exelse domine dñe mi singularissime. Io ho presentito che Andrea Mantegna sie dogliuto à la Ill. S. V. che li sia sta robati certi pomi e pare che di cio imputi nno mio fratello bastardo et uno za mio fameglio e anco me quasi auctor

Digitized by Google

Tout cet épisode, fort prosaïque comme nous l'avons dit, comporte cinq ou six lettres, tant de messer Andrea, accusateur, que de messer Franciscus, accusé, que du marquis, grand justicier, et qu'enfin des *Domini de consiliis*, informateurs. La vérité est que le souverain fut assez embarrassé pour savoir à qui, dans cette affaire, il convenait de s'en prendre, et la question fut décidée en admettant bien qu'on avait volé cinq cents *pomicodogni* à messer Andrea, mais en ne reconnaissant point assez de preuves convaincantes à la charge de messer de Aliprandis pour le condamner.

Il était réservé au bon marquis de ne point mourir sans avoir encore à entendre quelques doléances de la part de son grand peintre, doléances qui, cette fois, paraissaient plus justement et plus sûrement fondées que les précédentes. L'année 1478, en effet, au 13 mai, par une longue lettre à laquelle il manque malheureusement aujourd'hui quelques lignes, Messer Andrea Mantegna se trouve dans la nécessité de rappeler à son protecteur et patron les promesses brillantes qu'il lui avait faites dix-neuf ans auparavant, en fait de largesse, de provision, de pension et presque d'apanage, et, dans cette lettre, l'artiste atteint à une hauteur et à une

di questo del che excusandomi a V. Ex. notifico a quella como io ne mei antecessori che za ducento anni sono stati a Mantua furono mai ladri e al presente ne per mi ne per alcuni di mei gli e stato fatto questo, perche io non ho besogno de soi pomi ne ho cercato e cerco vindicarmi de lui, perche in vero mai non gli volsi ne gli voglio male quantunche lui ogni zorno mi ofenda cum mille iniurie dicendomi e minaciandome ogni zorno chel fara tanto chel me desfara del mondo e che o a torto o a drito egli obtegnera la lite pendente tra noi, e son certissimo che non gli sia stato tolto pomo alcuno e segli son stati tolti e stato egli medesemo per metermi in disgracia de la S. V. e farmi qualche mal servicio... Ma io mi confido et ho speranza in la E. V. che quella non dera orecchie a cosa che non sia vera, recordando a quella como io et ogni altro citadino e zentilhomo amaria Andrea Mantegna se non per altro al mancho per amor de la S. V. de laqual son servitore. Ma in vero egli e tanto molesto e rencrescevole che non e homo ne vicino chi possa pacificar cum lui. Et che cio sia vero esso Andrea non ebbe mai vicino alcuno col qual non habia litigato e chel defecto vegna da lui. Io non litigai mai cum alcuni de quelli mei vicini se non cum lui; Zohan Donato di preti non litigo mai cum persona del mondo se non cum lui, Andrea si a litigato cum Gaspar da Gonzaga, cum Antonio da Crema, cum lo arciprete de San Jacomo, cum Messer Benevento et cum quanti vicini ha. Onde Ill° signor mio prego umilmente V. Ex. che mi voglia aver nel numero de suoi fidelissimi servitori che mai non fu ne mia intentione non che fare ma pure pensare cosa che sia contra intentione de quella a laquale di continuo me recomando. Nant. 27 sept. 1475.

Ex. V. Servitor FRANCISCUS ALIPRANDIS.

Illustrissimo Prin. e Er. duo. Domino meo singularisso,
Dno Marchioni Mantuæ, ac ducali locumtenenti generali.

Digitized by Google

dignité de paroles auxquelles il nous a peu habitué jusque-là, « car, dit-il, malgré toutes les persuasions d'autrui, je me décidai fermement à à venir servir Votre Excellence *avec cette volonté qu'elle se pût vanter d'avoir ce que n'avait nul seigneur d'Italie*; » et terminant sur un ton plus familier, mais non moins persuasif, il prie le marquis de faire que les effets de sa protection correspondent aux anciennes promesses, et surtout à l'opinion de bien des gens en Italie qui s'imaginent qu'il « *nage dans du lait à l'ombre de Son Excellence.* » Il paraît que les finances de l'État ou celles de sa maison n'avaient pas toujours permis au prince de contenter le *glorieux* sujet. Mais si ce dernier avait motifs de se plaindre, ce n'était pas assurément par intention ou mauvaise grâce que le premier y avait donné lieu. Lisez la demande et la réponse, l'une et l'autre sont curieuses; ce qu'il en faut du reste conclure, c'est qu'en cet an de grâce de l'ère chrétienne, 1478, le peintre, malgré tant d'œuvres accomplies depuis dix-neuf ans de travail, et le prince, malgré l'exercice de sa puissance souveraine depuis trente-trois années, paraissaient avoir connu en diverses rencontres plutôt les secousses que les caresses de la fortune [1].

Cet échange de lettres dut être le dernier entre Ludovico Gonzaga et messer Andrea Mantegna; car, moins d'un mois après, le marquis de

1. Ill° S. mio dapoi la debita Ricomandatione per amor alla Ex. V. Come quella mando Luca taglia pietra stando mi a Padoa del 1458 con littere de credenza el quale Luca per parte di V, Ex. mi riferi a bocca molte cose maxime quanto quella appetiva di havere certe opere di mia mano et quanto essa V. Ex. haveva bona dispositione verso di me offerendome quella che quando non me contentasse di la provisione quella mi haveva offerto che io domandasse e moltre altre proferte, unde non obstante le molte persuazione daltri in contrario diliberaj totaliter venire a servire la prefata vostra Ex. con animo di fare che quella si potesse vantare di havere quello non ha signor de Italia chome ho fato, ma perche chome si puo vedere per litere de V. Ex. a me scripta quella largemente prometendomi che portandome ne la forma che la Ex. V. era certa, faria che la provisione mi pareria el minor premio chio havesi a ricever da quella, son stato con grande speranza sempre maxime in questo tempo ho servito a vostra Ex. che e presso che 19 anni vedendo la molta rimuneracione di possessioni case et altri beneficii stati a servidori di quella e meritamente, ancora io cosi aspetando gia e trascorao el quinto anno da poi V. Ex. me promise de pagare quella possessione, il che perme non lo reputo bon signo sperava in questo tempo che 'a Ex. V. mi havessi dagato di dita possessione cioe per otocento ducati et anco havermi aiutato a pagare li sei cento ducati a me chome la Ex. V. mi promise et haveva speranza ancora quella me aiutase a far la casa come mi fu promeso. Trovomi I. S. mio molto piu cargo che non era quando veni a stare con V. Ex. di figlioli maschi e femine de le quale ne ho una

da marito vedomi venir vechio ogni di carichato et questo

e la cason di molti mai V. Ex. voglia

Corrispondenti a la proferta di V. Ex. et a la opinione di molti in Italia ali quale

Digitized by Google

Mantoue se trouvait dans un état de santé assez extrême pour que la marquise sa femme, madonna Barbara de Brandenburg, dût adresser de Goïto cet avis à messer Donato, l'un de ses intendants : « Ordonnez à tous les monastères de Mantoue qu'assidues et continuelles prières soient faites pour notre très-illustre seigneur, lequel ne pourrait être en pire condition. » Cela à la date du 11 juin, et le 12, si elle écrivait à son fils, le prince héritier Frédéric, c'était pour lui annoncer la mort du marquis son père, auquel il succédait [1].

pare che nodi nel late soto lombra di vostra Celsitudine a la quale humilmente me Ricomando. Mantoa, di 13 maii 1478.

E. D. V. Servus deditissimus, ANDREAS MANTINIA.

Illustri principi et potenti,

Domino Lodovico M. Mantua, Locumtenenti,

Suo clementissimo.

RÉPONSE DU MARQUIS.

Andrea Mantinie.

Andrea. Havemo ricevuta una vostra Littera laqual nel vero non ce par che fosse necessaria da esserci scripta per vui per che nui havemo molto ben a mente quanto altre volte ve promettessemo quando venisse ali servigii nostri, ne anche ce pare esservi manchato de le promesse nostre, et anche haver facto quello che havemo potuto. Da nui non si poteria tuore quello che non glie, et vui medesmo haveti viso che quando habiamo havuto in nui non siamo manchati di fare et a vui et ad altri noi servitori quello che e stato possibile, et habiamolo facto voluntieri et de bona voglia. Le vero che per non esserci corsi li pagamenti de parechi mesi in qua come dovevano et secondo le promesse e obligatione facte a nui è stato necessario ancor a nui diferire alcuni pagamenti averemo a far come è quello pella possessione ve donassemo et alcuni altri non demancho non attendemo ad altro che cercar per ogni via de trovar danari per poterli satisfare fino ad impegnar de le nostre possessione perche gia tutte le Zoglie nostre sono adusura; et non avete a dubitare, che la possessione vostra se paghara : et volemolo far volontieri et de bona voglia ne haveti a far uno dubio al mondo, come anche avressimo facto gia un pezzo, se non ghe fosse stato, ma li tracolli, che sono accaduti ne sono stati cazone, come vui medesimo haveti potuto in tender e conoscer da li huomini non si può cavare quello che non hanno : cossi non se poteria da nui quando non glie il modo : de questo aveti ad esser certo, che la possession vostra ve sara pagata, ne se ve manchara de quello se potera far. Godij. 15 Maggio 1478. (*Lettera* F. Interni, n. II. n. 9. Anni 1477-77. Filza 2989. *Arch.* di Mantova.)

1. Con gran dolor et affano te avisamo come lo Illustrissimo quondam tuo padre in questa hora poco dietro le sette è passato di questa vita. *Regist. Litter.*

(La fin au prochain numéro.)

ARMAND BASCHET.

Digitized by Google

PIERRE PUGET

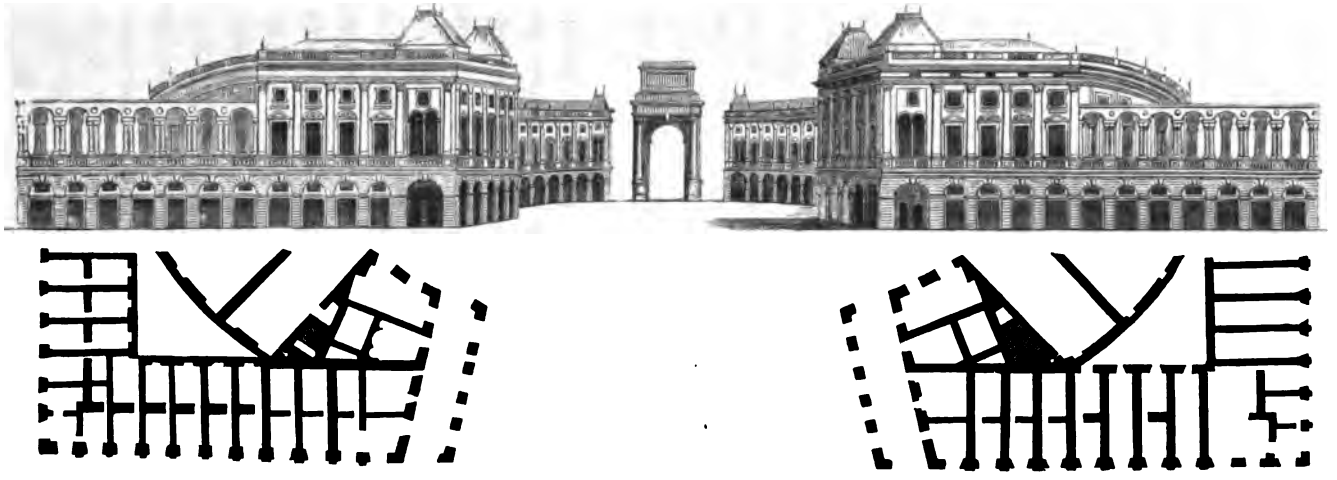
(SUITE[1].)

Cette statue équestre de Louis XIV qu'il s'agissait d'élever, non-seulement aux yeux de ses concitoyens, mais sous les regards de tous les peuples et de la postérité elle-même, ce n'était pas assez pour le génie ambitieux de Puget. Quel endroit de la ville serait digne de porter son œuvre? A la statue du roi il fallait une place royale. pour créer la place royale, Puget démolissait la moitié de Marseille. Ce que le Bernin avait osé à Rome, il l'oserait en France. Il doterait son pays d'une nouveauté singulière entre toutes. Au lieu de s'en tenir aux vieux tracés, carrés, circulaires, octogones, il dessinerait autour de sa statue un élégant ovale. Et, s'il ne pouvait, comme l'architecte romain, l'encadrer de colonnades qui ne sont qu'un magnifique décor, du moins saurait-il y bâtir des palais de la plus noble architecture. Les rêves de l'agrandissement étaient dépassés de cent coudées.

Les dessins de Puget existent, au nombre de trois. Ils font partie de la collection du musée de Marseille, qui daignera quelque jour, je l'espère, les retirer de l'obscur corridor du château Borély où je les ai vus. La complaisance du directeur, M. Jeanron, nous a permis de reproduire le plus important. Il donnera une idée du projet tout entier. En face de la

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 193 et 308; t. XIX, p. 218, 403 et t. XX, p. 255.

Digitized by Google



PROJET DE PIERRE PUGET, POUR UNE PLACE ROYALE.

Digitized by Google

mer se dressent deux corps de logis à deux étages, dont l'étage supérieur est une *loggia*, un portique à l'italienne, semblable aux promenoirs qui couronnent certains palais génois. De là, l'œil aurait pu embrasser le panorama de la rade et compter dans le port les richesses commerciales de Marseille. Les deux façades se terminent, au milieu, par deux pavillons ornés de frontons. Entre ces pavillons, une porte triomphale, qui permettait de fermer le port, donne accès à la place. Deux longues façades s'y développent en ovale, interrompues seulement, à l'autre extrémité, par une rue communiquant à la ville. Elles reproduisent l'ordonnance des corps de logis extérieurs, et des pavillons semblables les flanquent de distance en distance. Au centre de la place, Puget a figuré la position de la statue par un piédestal tourné vers la mer, sur lequel on lit : LOUIS LE GRAND EN TOUT. Les pavillons offrent une particularité caractéristique. La fenêtre du premier étage consiste en deux arcades géminées qui ont pour support commun une colonnette ionique à fût renflé. J'ai entrevu à Gênes le même modèle de colonne, employé comme support d'un escalier à jour. En se l'appropriant, Puget essaya d'en faire une conception originale. Déjà il avait appliqué ce motif bizarre à une fenêtre de sa maison de Toulon. La persistance avec laquelle il le reproduit dans son projet de place royale, montre quel intérêt y attachait son amour-propre d'inventeur.

Combinez ensemble la forme de la place de Saint-Pierre de Rome avec l'aspect de la place Vendôme et de la place des Victoires, voilà ce que devait être la place royale de Marseille. L'architecte n'y marchandait pas plus son génie que le sculpteur. Mais hélas! servir un plat de cette sorte à une ville de province, n'était-ce pas la condamner d'avance à mourir de faim ? Les échevins de Marseille ne prirent point le change. Ils aperçurent de suite l'abîme financier où les menaient les rêves de Puget. Celui-ci, cédant à leurs instances, consentit à faire un autre plan, d'une réalisation moins impossible, qui supposait la place carrée. Le dessin existe également au château Borély. C'est, à peu de chose près, la même architecture. Seulement, la coupe à angle droit permettait de réduire les démolitions et d'utiliser les nouveaux bâtiments.

Toutefois, sur ce point comme sur le prix de la statue, il fut impossible de s'accorder, et les deux parties convinrent de s'en remettre au jugement du roi. François Puget, courrier ordinaire de son père, reçut la mission d'aller présenter à Sa Majesté et le prix fait de la statue et le double plan de la place Royale. Il partit le 15 octobre.

Dès lors commença une lutte qui devait durer deux années entières. La statue équestre disparaît au second plan. L'affaire de la place prime

Digitized by Google

tout. Lequel adoptera-t-on, du plan carré ou du plan ovale ? Peu s'en fallut que la guerre des deux plans n'égalât en péripéties la guerre des *Deux Roses*.

Pour ne pas sortir du cadre d'une étude biographique, je dois me borner ici à résumer cette longue affaire, en insistant seulement sur les détails personnels à Puget. J'ai essayé de dire ailleurs [1] tout ce qu'elle renferme de curieux au double point de vue de l'administration des Beaux-Arts sous Louis XIV, et des rapports des provinces avec l'État.

Puget n'était pas le seul champion du plan ovale. L'intendant Le Bret, les Forbin, et d'autres nobles personnages, plus soucieux de la gloire de leur province que des intérêts matériels de Marseille, patronnaient cette conception magnifique. Les échevins eurent le tort de ne pas jouer cartes sur table. Ils prétendaient garder une stricte neutralité et s'en remettre à l'avis du roi, tandis que, sous main, ils n'épargnaient rien pour amener le triomphe du plan carré. Ainsi, ils acceptèrent, comme porteur des deux dessins, François Puget, défenseur-né de l'ovale, et en même temps ils lui adjoignaient l'archivaire de la commune, le sieur Rosset, avocat naturel de leurs préférences. De plus, ils écrivaient à leur agent Villeneuve de soutenir quand même le plan carré. Villeneuve, en homme qui sait sa cour, eut bien vite trouvé le moyen de faire entrer le ministre dans leurs vues. C'était l'habitude des échevins de Marseille (et, sans doute, de quelques autres villes) d'envoyer chaque année une gratification au ministre et à son commis. Il suffisait, cette fois, de hâter l'envoi de la gratification, et même, de peur de retard, Villeneuve n'hésita pas à en faire l'avance sans attendre la lettre de change qu'on s'empressa d'expédier, quinze cents livres pour le ministre, cinq cents pour le commis.

Quelques jours après, le 8 novembre, François Puget arrivait à Paris. La ville lui avait alloué cinquante pistoles pour son voyage. Son premier soin fut de commander un bel habit. Le 16, Villeneuve le conduisit à Versailles. Mais le roi avait pris médecine, on ne vit que le ministre, Colbert de Croissy, et le ministre, quand on lui montra les plans, faillit oublier la lettre de change. Heureusement Villeneuve était là.

Ledit seigneur ministre, écrivait-il le lendemain, trouva les desains tres beaux et plus qu'aucuns qui ayent encore parus, principallement celui en ovalle, parce que tout le desain est en profil comme s'il estoit dans sa perfection tant pour le dehors que pour le dedans de la place dont est question, au lieu que celuy quy est carré n'est que

1. *Correspondant* du 25 janvier 1866.

Digitized by Google

simplement traisé (tracé) sans qu'il paroisse aucune chose de l'édifice qui en devoit faire l'ornement, en sorte qu'apres que nous fumes sortis de son cabinet, je fis semblant d'avoir oublié de luy parler d'une autre affaire afin d'avoir plus de liberté de luy parler et que led. sieur Puget ne s'en aperçut pas, je rentray dans led. cabinet, et ayant expliqué aud. Seigneur qu'outre que la place carrée seroit pour le moins aussy belle que l'ouvalle, et qu'elle n'empecheroit point l'agrandissement du port toutes fois et quantes que Sa Majesté le désirera faire, que les maisons seroient plus logeables et et que le bastiment en cousteroit moins et par ces raisons la place seroit bientot bastie, y ayant plusieurs particuliers qui s'estoient presentés pour achepter des places à bastir, au lieu que pour l'ovalle il ne se presente personne, ce quy vous faisoit craindre que cet beau ouvrage ne demeura imparfait pendant un long temps...

J'ai préféré laisser Villeneuve nous expliquer lui-même les raisons des échevins. Les raisons étaient bonnes, mais le procédé était mauvais. Ici la lettre aborde un autre point non moins curieux à noter. Les échevins avaient chargé François Puget de leur acheter à Paris un portrait du roi, « d'une bonne main et des plus récents. » Celui-ci, trouvant sa propre main suffisamment bonne, essaya d'endosser la commission.

Suivant le desir dud. Sieur Puget, continue Villeneuve, je pria encore ledit Seigneur de moyenner que Sa Majesté eust la bonté de se laisser paindre par icelluy Sieur Puget, ce qu'il me promit de faire ; en effect, tantot en sortant de chez le Roy a une heure et demie il m'a dit luy avoir parlé pour led. Sr Puget pour le tirer, qu'il ne l'avoit pas promis, mais aussy qu'il ne l'avoit pas refuzé et que la semaine prochaine en voyant les desains, luy en parlera encore, et qu'il ne manquera point d'expliquer au Roy les considerations particulieres qui vous fairoient desirer la place carrée, d'autant que parmy la beauté l'utille s'y rencontreroit, tant pour l'estat que pour les particuliers de vostre ville qui ne sait plus où loger ses batiments de mer.

Disons tout de suite que la prétention de François Puget fut repoussée par les échevins, moins confiants que lui dans son talent de peintre. Quant à l'affaire de la place Royale, le ministre avait désormais sa leçon faite, il ne l'oublia pas. C'est le 29 novembre qu'eut lieu la présentation au roi. Une lettre de Villeneuve raconte avec des longueurs infinies cette journée mémorable. Je l'ai citée ailleurs tout entière, ce qui me dispensera de la reproduire ici. Contentons-nous de l'analyser.

Dès le matin, voici nos hommes en campagne. Ils sont trois, Villeneuve, l'archivaire Rosset, et François Puget, ce grand innocent. A huit heures, ils voient le ministre. A neuf heures, ils entrent chez le roi. Louis XIV examine les plans pendant près d'une demi-heure, et le même effet se produit. Il les déclare magnifiques, l'ovale surtout, parce que l'ovale est en élévation et en perspective. Mais il en coûtera beaucoup, dit le roi. Villeneuve répond que les Marseillais sont trop heureux

Digitized by Google

d'avoir fait quelque chose de distingué et qui puisse lui plaire ; qu'ils n'attendent que l'approbation royale pour mettre à exécution le plan préféré, et qu'ils se feront un plaisir des plus sensibles de surpasser même ces dessins, afin de mieux prouver leur zèle et leur amour. Bien obligé, répond le roi, mais je ne veux pas que leur zèle les emporte jusqu'à faire pour ma gloire des choses qui les puissent incommoder. Alors commencent les insinuations de Villeneuve : la place ovale avance dans le port ; elle le rend irrégulier ; elle le rétrécit, et il vaudrait mieux l'agrandir ; il est déjà si encombré, un incendie y serait sans remède. Bref, Villeneuve supplie une deuxième fois le roi de choisir l'un des deux plans. Mais Louis XIV, embarrassé, répond qu'il a peine à se déterminer, tant il les trouve beaux, et, docile encore à la voix du bon sens, il ajoute : « Ordinairement on n'est pas bien aise d'en passer par l'avis d'autrui. »

C'était au tour de François Puget de prendre la parole. L'embarras du roi lui laissait le champ libre. Un plaidoyer chaleureux eût sauvé le plan ovale. Pauvre François! Ébloui, fasciné, il balbutie à peine quelques mots. Villeneuve intervient de nouveau, il répète la leçon qu'il a faite au ministre : il mêle habilement aux motifs d'intérêt local la gloire et la grandeur du roi, ses galères mieux placées, sa statue plus à découvert, etc. Mais rien ne décide le roi, qui cherche en vain à ses côtés son conseiller ordinaire. « Voyez Mansart, » dit-il. Triste aveu d'impuissance. Et l'audience finit par des politesses à l'adresse des échevins.

On revient chez le ministre. Là se trouvent Mme de Maintenon et plusieurs autres dames, curieuses de voir les beaux dessins dont Croissy leur a parlé. On admire, on loue, on s'écrie. Jamais rien ne s'est vu de plus grand ni de si noble. Mme de Maintenon, en femme positive, remarque toutefois que la grande dépense pourra être un obstacle à l'exécution, et elle demande si la ville a des fonds. « Je lui ai répondu en Normand, écrit Villeneuve, c'est-à-dire ni oui ni non, mais que Sa Majesté auroit la bonté de vous permettre d'imposer sur vous-mêmes une taxe convenable ; » et Mme de Maintenon réplique qu'il ne se peut rien de plus généreux ni de plus honnête.

Sur ces entrefaites arrive Mansart, secrètement mandé. Celui-là n'hésite pas, — Villeneuve déclare l'avoir « prévenu, » — il se prononce pour le plan carré, et le ministre d'appuyer. Mais voici bien une autre affaire. Le traître, dépassant les prévisions de Villeneuve, s'empare de la place de Puget, la démolit, la rebâtit à sa guise, et finalement annonce qu'il fera lui-même un dessin. Mansart, quoiqu'il ne fût que premier architecte, agissait dès lors en futur surintendant. Ainsi le corsaire a trouvé son maître. Mais Villeneuve s'en revient de Versailles l'oreille

Digitized by Google

basse, après avoir obtenu du ministre que le dessin de Mansart ne serait pas présenté au roi sans qu'il en ait eu communication. Tel fut le résultat de cette journée. Elle porta aux plans de Puget un coup dont ils ne devaient pas se relever.

Une lettre de François, écrite quelques jours après, rend compte des mêmes événements. Il est curieux de comparer ses impressions à celles de Villeneuve.

Messieur,

Je ne doute poin que Mr de Ville-neve ne vous aie fait savoir de la maniere que le Roy a reseux et admiré les desains que j'ay eu l'honneur de luy presenter de vostre part. Il ne ceroit poin bon a ma bouche de vous dire tout s les louanges et l'estime que Sa Majesté en a fait. Sufit de vous dire qu'il est si satisfait du zele que vous avés pour luy qu'il an aura une antiere recoinoisance. Il n'a point vouleu se determiné pour le quaré ni pour l'auvale. Il a ordonné a M. de Croisi de les faire voir à M. Manzar dont il les a treuvé fort bau et fort magniffique. L'androit lui a pareu si bau qu'il souète en faire une pancée; mes selon (moi) son projet ne ruisira pas. J'espaire, Mesieur, que vous aures satisfaction de vostre entreprize. Tous seus quils ont veu les deseins disent qu'il nont rien veu dans l'Europe de si magniffique. Je vous aseure, Mesieur, que c'è l'entretien de la Cour; j'espaire que nous obtiendrons l'agrandissement deu port; je n'eparne pas mes soins et pène pour se sujet, non point pour la gloire que j'en pourois esperé, mès un plesir a moi mesme. Je vous prie, Mesieur, de me vouloir continuer l'honeur de vostre estime an calité de, Mesieur, vostre tres unble et tres obeisant serviteur.

F. Puget.

De Paris le 7 Desambre 4787.

Mansart passa quinze jours à s'approprier une idée qui n'était pas sienne, et pendant ce temps, rapporte Villeneuve, « il faisoit sa cour, sans mot dire, à tous ceux qui pouvoient faire valoir ses desseins. » Enfin il produisit un projet détestable, qui, pour agrandir la place, diminuait de moitié les terrains à bâtir, et rendait les constructions aussi difficiles que dans le plan ovale. Le roi fut tenté d'abord d'écarter cette intervention maladroite. L'équité lui disait de laisser à Puget ce qui était à Puget. Mais Mansart disait le contraire. Au risque de briser une grande âme, Louis XIV donna la préférence au plan de Mansart.

L'agent des échevins, sentant sa faute, n'épargna rien pour combattre celui qu'il avait provoqué. Quant à François, au lieu de s'en tenir à la défense de l'œuvre de son père, il semble prendre plaisir à brouiller les cartes. La lettre suivante, complétement inédite, ne fait honneur ni à sa pénétration ni à son adresse.

Digitized by Google

De Versaille le 19 d^bre 1687.

Mesieur

Je suis dans un chacrin extreme de ne vous avoir point donné de mes nouvelles et vous faire savoir lettat de nos afferes naiant peu joindre Mr Mansar pour nous communiquer son dessain; a la fin nous y sommes parveneus et vous diray en premier lieu que le Sr Manscar n'a poin reuisi dans son dessain et mesme le Roy dit qu'il faloit nous laisser faire à nostre vollonté et ne point donner le chagrin a mon pere de voir d'autre dessains que les siens. Le Roy apres setre explique comme cela il voulut voir une segonde fois le plan et fit appeler M. Mansar avec ces dessains, mes le Roy appres les avoir veu nan dit rien; tout cela estant finy, je fis des nouvelles instances à Sa M. seur avancement deu port elle me repondit quelle anavoit deia parle a Mr de Seignelay et quil cecrioit fort la desseus mais je donne au Roy de si fortes rezon quil masseura quil en parleroit encore une fois, ce quil me fait croire que tout ira bien et vous asseure Mesieurs que je ne quiteray point prise ny la veue de S. M. que je naie obteneu le receulement deu nouveau arsenal, pour la grandissement deu port et la demolition deu vieu arsenal il vous a repondeu que cela ce fera avec le temps le nouveau nestants pas encore fait. Cela vous doit Messieur faire esperer que quand la place Roialle sera faite et le nouveau arcenal le Roy nous donera ceste satisfaction; Je eu loneur de lantretenir un fort lontans sur la nesesite quil liavoit deudit agrandissement dont il nous a ecoute avec apllication. Mr de Vile neueve a fait son devoir et a apuie fort mes rezon; dans peu de temps nous aurons responce, ce ne sera pourtant pas sans paine aiant un si puissant seigneur a conbatre Mes pleus jy trouveray de dificultes plus jauray de plaisir donant mes souïns a ma patrie et pour une commeunaute dont les chef que jonores infiniment auront quelque egar aux grandes despences que je seuis oblige de faire a la cour. Cet en quoy je vous prie de faire un peu de consideration et de me croire parfaitement

Messieur

Vostre tres unble et tres obeisant serviteur

F. Puget.

Le même jour, Villeneuve écrivait en toute hâte aux échevins le résultat de cette deuxième audience, qui se résumait pour lui dans le triomphe du plan carré. Mais le lendemain le ministre écrivait à son tour, et sa lettre ne dit pas tout à fait la même chose.

A Versailles le 20e x^bre 1687.

Messieurs

Le Roy a fort agree les temoignages que vous lui avez donné de vostre zèle par la resolution que vous avez prise d'ériger une statue equestre de sa M^té dans la place que vous pretendez faire bastir; elle approuve davantage le dessein carré que celui de l'ovale, et quoy que celuy que le s^r Mansart a fait par les ordres de sa M^té luy ayt paru plus parfait, elle vous laisse la liberté de prendre un peu plus ou moins de place pour les bastimens c'est a dire de donner dix toises de profondeur aux lieux destinez pour bastir quoyqu'il ny en ayt que huit par le plan dud. s^r Mansart.

Sa M^té s'estant aussy expliquée qu'il falloit faire lad. place royale comme si l'ancien

Digitized by Google

arsenal ne subcistoit plus cela peut vous donner lieu de croire qu'avec le temps elle le fera demolir.

A l'esgard de l'avancement du port, sa Mté en a desja parlé a Mr de Seignelay, et je vous feray sçavoir ce qu'il aura pleu à Sa Majesté en décider.

Je crois estre obligé de vous temoigner que le sr de Villeneuve vostre agent a agi en cette affaire, comme il m'a toujours paru qu'il faisoit dans toutes les autres pour les intérest de la ville de Marseille, c'est a dire avec beaucoup de soin et d'application, qu'il a esté nécessité de faire icy plusieurs voyages et mesme d'y séjourner quelques jours touchant lesd. plans.

Je suis

Messieurs

Vostre tres humble et tres affectionné serviteur

De Croissy.

Qu'on se figure l'effet produit à Marseille par ces lettres contradictoires, la colère de Puget, la stupéfaction des échevins. N'était-ce pas assez de deux plans? Et voilà qu'on leur en annonce un troisième. Les explications postérieures de Villeneuve ne font qu'ajouter à leurs perplexités. Le 5 janvier 1688, ils écrivent à leur agent sous l'empire d'un sentiment dont il faut leur tenir compte :

Nous vous prions de nous esclaircir de notre doute au suiet du choix du plan quarré de la place Royalle si c'est celuy de M. Mansart ou celuy du sr Puget que Sa Mté veut estre suivy. Si c'est celuy de M. Mansart, nous sommes obligez de vous dire que M. Puget recevra en cela un tort notable, contraire a sa grande reputation qui est sy bien establie, et apres tout il est surprenant qu'apres que le Roy s'est si bien expliqué en sa faveur, ayant ses desseins en main et ayant seulement dit de les faire voir aud. sr Mansart, celuy cy y aye touché sans ordre et aye voulu encherir. Nous vous recommandons l'interest dud. sr Puget, et nous sommes obligez de vous dire quil nous a déclaré formellement que si nous devions mettre en exécution les desseins du sr Mansart, non seulemt il ne s'en meslera pas, mais mesme il ne faira pas la statue equestre, et il serait deja party d'icy pour s'aller plaindre au Roy si nous ne l'avions arresté en luy faisant esperer quil n'y avoit encore rien de gaté pour luy. Quand a nous, nous nous soumettrons toujours a la volonté du Roy et a ce qu'il plaira a Mr de Croissy de nous ordonner de sa part.

Ainsi, l'affaire s'embrouille à plaisir. L'irrésolution des échevins, l'entêtement de Puget, le tour de gobelet de Mansart, les sottises de François, la neutralité du ministre, tout se réunit pour l'entraver. Ajoutez-y les intrigues de Villeneuve. Car bientôt, cet agent ne se contente plus de son rôle d'instrument passif. Un motif secret, qui nous échappe, le fait passer du dévouement au zèle et du zèle à la passion. Pendant deux ans toujours sur la brèche, écrivant pour le moins autant qu'il agit, il multiplie les démarches et il multiplie les lettres qui racontent ses

Digitized by Google

démarches. On dirait qu'il sert un intérêt personnel, tant il s'entend à desservir l'intérêt contraire. Ce n'est qu'un instrument, mais c'est un instrument qui s'aiguise sans cesse, et qui, un jour, directement provoqué par les Puget, se retourne contre eux, comme un poignard. La haine alors, la haine la plus basse, l'aveugle, le précipite et entraîne avec lui dans le même gouffre, et Puget, et les échevins, et la statue et la place.

Puget, cependant, continuait à toucher de la communauté les sommes promises, mille livres par mois. Il fait venir les marbres du piédestal, il prépare ses chantiers. Ses nobles amis de Gênes lui ont envoyé un magnifique cheval pour lui servir de modèle. Il l'étudie, et deux fois il essaye de réaliser, en terre et en cire, cette statue qui est désormais le rêve de ses jours et de ses nuits. Mais son rêve ne sépare pas la statue de la place. L'une et l'autre se tiennent dans son génie, et ne font qu'une œuvre. La logique de l'art lui défend de les scinder. Fanatisme de l'unité, dira-t-on. Sans doute, mais quelle leçon pour nous, qui osons décorer du nom d'unité les raccords les plus hasardeux ! Même au XVIIe siècle, plus fidèle qu'aucun autre à l'unité dans l'art, la prétention de Puget parut exorbitante. D'abord, on s'y prit doucement. « Sa Majesté a dit qu'elle apprenoit de toutes parts que M. Puget se désoloit de ce qu'elle n'avoit pas choisi un de ses plans, qu'il falloit lui faire savoir que son intention étoit qu'il travaille incessamment à la statue équestre, et que lorsqu'il seroit question de travailler à la place, elle donneroit ses ordres. » Ainsi s'exprimait Villeneuve. Puis on pria Louvois d'écrire à l'intendant de Provence, et cette lettre encore, en date du 6 mars 1688, est pleine d'égards, de ménagements. La question de la place est commandée par des intérêts publics. Mais la statue, voilà son affaire. Qu'il s'y renferme et qu'il convienne au plus tôt du prix avec les échevins. Peine perdue. Puget tient bon. Enfin les échevins se fâchent, et, forts de la liberté que leur laisse le roi, ils font table rase de tous les plans.

Dès lors commencent de véritables hostilités. Entre l'esprit de beauté que Puget exagère et le positivisme des échevins, la guerre est déclarée. Bien plus, les intérêts généraux se compliquent d'un intérêt particulier. L'année 1687 avait appelé aux fonctions de premier échevin un homme dont le nom contraste ridiculement avec son rôle en cette affaire. François Agneau voua aux plans de Puget une haine féroce. Pourquoi ? C'est que les plans de l'artiste dérangeaient les siens. Le doux Agneau possédait au Cours une maison qu'il aurait voulu voir venir en façade sur la place Royale, et Puget avait eu le grand tort de ne point s'occuper de la maison du doux Agneau. Tandis que Puget s'efforçait d'amener la place Royale vers le port, Agneau la tirait du côté du Cours. Quand il eut fait

Digitized by Google

lâcher prise à Puget, vite il dressa son petit plan et l'expédia à la cour, non sans crier bien haut contre les insinuations perfides qui l'y poursuivaient. Médisance ou calomnie, cri de l'envie ou de l'opinion, l'insinuation doit être acceptée par l'histoire. De Dieu l'atteste, Bougerel la confirme, Émeric David l'a accueillie; la correspondance des échevins la combat de son mieux, mais les fureurs qu'elle provoque chez Villeneuve ne lui donnent qu'une vraisemblance de plus. C'est sous l'échevinage d'Agneau que Puget fut vaincu. Comment l'innocenter de la défaite [1] ?

Laissons parler De Dieu, écho de Puget lui-même :

La mesme republique (de Gênes) ayant apris que nostre Illustre devoit faire la figure equestre de Sa Maiesté Louis quatorze, luy envoierent pour present et pour luy servir de modelle un des plus beaux cheuaux qu'ils purent trouver. Il auoit faict son modele ou le Roy estoit monté sur un cheval cabré les deux jambes en l'air, qui auroit esté pausé dans la superbe place Royalle faicte de son dessain pour estre bastie au fond du milieu du port dans le lieu nommé la Canebiere, et quoy qu'il heust un contract passé auec les consuls de Marseille, qu'il heust faict les prouisions necessaires pour led^t houurage, sur quoy il auoit reseu a conte dix mile liures, je me trouue hobligé de remarquer issy a la confusion des messieurs de Marseille, quy est le lieu de sa patrie, qu'il a esté mesprisé jusques a faire casser le contract faict avec heux pour substituer un tres grand ignorent nomé Clerion, natif de Tres, meschant sculpteur; sest infame prosedé fust machiné et fabriqué par un des consuls nomé Lagneau, quy auoit une maison dans le cours, lequel vouloit obliger mons^r Puget de destourner la situasion de la plasse, gaster la belle simetrie du fons du port et la transposer du costé des bastimens que lon nome lhostel de Malte quil auroit faleu abatre, et pourquoi? Sestoit par lambission que sa maison fust au point de veue de ladicte plasse; et par sest indigne prosedé ils se sont priués de se magnifique ouurage qui auroit honnoré le Roy, la provinse et leur ville a la posteritté...

Notés que pour le bel aspect que se fameux ouurage auroit faict au fons du port, Sa Mayesté auoit consenty a la demolision de son arsenal; toutes ses particullarittés sont tres veritables que jai aprises de l'illustre offensé.

La maison de Lagneau estoit situee a la fasade du cours quy auroit regardé le port sur la droite et non au milieu.

Suivant De Dieu, Agneau ne serait pas seulement coupable d'avoir ravi à Puget l'honneur de la place Royale, c'est lui encore qui l'aurait éloigné de la statue équestre en suscitant Clérion. Les faits, on va le voir, semblent donner raison à ce nouveau grief. Agneau nous apparaît décidément comme le bouc émissaire de toute l'affaire.

Les premières ouvertures de Clérion datent du mois de mai 1688. Il adressa aux échevins un mémoire dans lequel il exposait ses titres et for-

1. Les échevins entraient en fonction au mois de novembre. Agneau, déjà membre de l'échevinage depuis novembre 1686, devint premier échevin en novembre 1687 et ne cessa de l'être qu'en novembre 1688.

Digitized by Google

mulait ses propositions. Ses titres! J'ai bien peur que Villeneuve ne les ait résumés dans cette phrase d'une de ses lettres : « Il est un homme fort doux et d'une humeur toute contraire à celle de M. Puget. » Provençal comme Puget, natif de Tres comme Veirier, Jacques Clérion, né en 1639, suivant les listes de l'Académie, avait alors quarante-neuf ans. Qu'avait-il produit? Trois ou quatre statues placées dans les jardins de Versailles, un *Jupiter*, une *Junon*, une *Vénus* d'après l'antique, et, de son propre chef, un *Bacchus*. Tel est l'homme qui osa se proposer pour remplacer Puget, alors que le *Milon* et l'*Andromède* décoraient ces mêmes jardins où se cachaient ses œuvres. Mais il était en belle position, il avait épousé Geneviève de Boulogne, peintre de fleurs et membre de l'Académie de peinture, sœur de Louis de Boulogne, un personnage important[1]. C'étaient là des recommandations sérieuses. Quant à ses propositions, il offrait de faire la même statue que Puget, le piédestal, les bas-reliefs, et il demandait cent cinquante mille livres.

Puget, on s'en souvient, n'avait point spécifié le prix de la statue équestre. Il redoutait cette entrave à l'expansion de son génie. Il voulait garder jusqu'au bout ses coudées franches, persuadé qu'à la fin le roi, c'est-à-dire Louvois, saurait lui faire allouer le prix de son travail. Mais c'est par cette lacune que les échevins le tenaient. Clérion disait son prix, ils pressèrent Puget de dire le sien. Puget déclara s'en référer au roi. Mais le roi laissait les échevins libres d'agir à leur guise et pour la place et pour la statue. C'est donc avec eux qu'il fallait débattre et c'est justement ce marchandage avec des ignorants qui soulevait d'indignation et de dégoût l'âme du grand artiste. Il résista. On le fit assigner devant l'intendant Le Bret. L'intendant le pressa. Il fut inébranlable. Plusieurs conférences n'aboutirent à rien. Il fallut bien, de guerre lasse, dis-

1. La correspondance de Villeneuve nous fournit sur Louis de Boulogne un détail biographique nouveau : « A l'esgard de Monsr Boulongne, son beau-fresre, et un jeune homme agé d'environ trente cinq ans, homme distingué dans son art de painture et fort estimé ; il a travaillé et travaille encore à tous les grands ouvrages que le Roy et Monsieur ont fait faire à Versailles et à Saint Clou; à l'esgard de ses facultés je n'en ay encore pu découvrir avec certitude, l'on m'a bien dit qu'il a expousé la fille du mestre de la manufacture des grands tapis fasson de Turquie et de laquelle il a reseu des sommes considerables sans autres explications. » Watelet dit que Louis de Boulogne épousa en 1688 une demoiselle Baquet. Y avait-il à la Savonnerie un maître tapissier de ce nom? On peut le croire. Quant aux « facultés, » il est bien positif que Louis de Boulogne eut un fils intendant des finances, un autre receveur général des finances, et une fille qui épousa un autre receveur général des finances. En s'enquérant des facultés de Louis de Boulogne, les échevins de Marseille cherchaient une garantie contre son beau-frère Clérion. Ils ne pouvaient demander mieux.

Digitized by Google

soudre le contrat qui liait Puget et les échevins. Le lien fut rompu au commencement de septembre 1688.

Agneau triomphait. Le premier usage qu'il fit de sa victoire fut de marchander Clérion, et Clérion, ivre de joie, accepta un rabais de vingt mille livres. Mais, à la cour, on s'étonnait d'un pareil choix. Le ministre Croissy écrivit aux échevins pour leur conseiller de prendre en remplacement de Puget, Coysevox ou Desjardins. Un gentilhomme provençal, qui se trouvait à Paris, leur conseilla Rayolle. Tout valait mieux que Clérion. Les échevins répondirent qu'ils s'en tenaient à ce dernier, parce qu'il ferait l'ouvrage à Marseille, ce que ne pourraient faire ni Coysevox ni Desjardins. Et, quant à la place, ils s'empressèrent d'écrire à Niquet, ingénieur du roi en Languedoc, et à l'architecte Pierre Mignard, d'Avignon, les priant de venir indiquer l'endroit le plus favorable. C'était se jeter en pleine tour de Babel.

Puget évincé, Puget débouté de ses prétentions à la place et de ses droits à la statue, il semble que tout soit terminé pour lui. Mais à ce moment suprême, l'artiste se remue, et tout est remis en question. Il a bien compris que le véritable champ de bataille, c'est la cour, et, comme un général habile, il s'y rend en personne. Seulement il vient trop tard.

La lettre suivante, retrouvée par moi au milieu de la correspondance des échevins de Marseille, va nous montrer quelles étaient encore, à ce moment, les illusions de Puget.

A Paris, ce 25 septembre 1688.

Mesieurs

« Il est de mon devoir de vous faire asavoir de mon arivée à paris, « et aiant veu Monseir l'intendant à Aix, il m'asura qu'on ne bougeroi « rien de nostre entreprisse que je nusse parlé à Monseigneur de Colbert « Croisy et mesme quil en escriroit encore par l'ordinaire. Sela matandri « beaucoup le ceour (cœur) et je fus confus de son honnesteté. Je consi- « dera encorre à mesme temps le desir en general que ma patrie a d'avoir « lestatue du Roy de ma main, j'ay resolu, mesieurs, d'acorder le « pris a cent sinquante mil livres de set ouvrage conforment (conformé- « ment) le contenu du contrat passé, à la réserve que sy, quant l'ouvrage « sera en pied dans mon atelié, ne pouvoit tenir en pied, en y metant et « aiustant encorre dix ou douze quintal desus entre le col du cheval et « la figure, ne pouvant suporter ledict pois, je ne pourois retourner faire « un autre asay (essai) sans une considerable despance, despance capable « a macabler, a ce cas je serois obligé de faire le Roy et le cheval « comme seux quon faict à Paris, car je ne conseille pas de metre rien

Digitized by Google

« soubs le vantre du cheval, de quelle manière qu'on le fasse, car nous « pourions metre quelque trophee soubs le vantre du cheval, si la ma- « chine ne pouoit se soutenir, mes je ne l'estimeroit pas come autrement. « Voilà, Mesieurs, ce que je me suis pancé de vous donner avis, en « atandent l'onneur de vostre responce je suis avec tous mes respects,

« Mesieurs,

« Vostre tres humble et tres affetiné et bien

« obeisant serviteur,

« P. PUGET.

« Iert matin j'ariva le 24 de corant. Je me mest en estat qu'on me « presente au Roy, car il se (sait) que je suis arivé à Paris. »

« Le Roi sait que je suis à Paris, » n'est-ce pas là un mot sublime? Ce qui ne l'est pas moins, c'est la candeur de ce vaincu qui ne veut pas voir sa défaite, sa confiance dans ses concitoyens, qui le trahissent, l'attendrissement qui lui saisit le cœur dès qu'on le paye d'une bonne parole, et surtout la foi inébranlable, la foi absolue du génie en lui-même et en son œuvre dont il s'amuse à discuter les détails d'exécution, alors que l'idée même lui échappe. Combien cette âme d'or allait se trouver dépaysée à Versailles, parmi les courtisans ignorants de son nom, au milieu des intrigues habilement ourdies de Villeneuve et de Clérion! En vain il s'agite pour arriver jusqu'au roi. Le roi, qui sait qu'il est à Versailles, ne daigne pas le recevoir. En vain il présente placets sur placets, mémoires sur mémoires; le ministre arrête tout au passage, et remet tout à Villeneuve, le vrai roi en cette affaire. Les lettres de Villeneuve, longues, minutieuses, passionnées, sont comme le procès-verbal de cette grande infortune. On y suit le pauvre homme pas à pas, on compte ses déboires, on le voit passer inaperçu dans la foule, partout rebuté, traité de visionnaire, relégué au plus bas avec les hommes à talent. Pour le peindre tout entier, Villeneuve a trouvé un mot qu'il répète souvent, comme la plus sanglante injure. C'est, dit-il, un homme « particulier ». Lisez original, personnel, absolu, lisez impossible.

Aussi qu'arrive-t-il? Las de voir revenir à chaque conseil cette interminable affaire de Marseille, le roi se fâche tout de bon. Il accorde Clérion aux échevins, puisqu'ils le veulent, et Clérion ose apposer sa signature sur le même contrat qu'a signé Puget. Villeneuve le presse, et Clérion fait un modèle qui ravit d'aise Villeneuve. Il est vrai que pour lui la question se réduit presque à une question d'écurie.

« Ledit s^r Clerion après qu'il a fait son modelle quy est de la hauteur de trois pieds.

Digitized by Google

je l'ay desja fait voir à quatre escuyers d'Académie de mes amis, tous m'ont dit que c'estoit un très beau ouvrage et singulier; je l'ay aussy fait voir à Monsieur le Marquis de La Marthe qui s'entend très-bien aux chevaux. Il en a aussy esté très satisfait, et dès qu'il aura achevé le feray voir et examiner par M. Girardon, scupiteur ordinaire du Roy et qui a inspection sur tous les autres pour sçavoir s'il y aura quelque chose à augmenter ou diminuer, et ensuite le feray voir à Mgr de Croissy et même à Sa Majesté, sy ledit seigneur le trouve à propos, apres cela ledit modelle sera moulé pour estre porté a vostre maison de ville et vous estre presenté afin d'avoir vostre agrément.

« Le sr Clerion, écrit-il encore le 1er décembre, va faire mouler la statue qu'il a fait, a cause de laquelle je l'ay fait voir a plus de vingt personnes de calité et très-connoisseurs aussy bien qu'a des escuyers d'academies, comme aussy a Monsieur de Fourville, tous lesquels ils en ont été très-satisfaits; en effet je vous assure sans déguisement que vous aurez une astatue des plus belles et des plus particulières. »

Et quelques jours après, Clérion part avec son modèle pour le présenter aux échevins et s'implanter enfin sur le sol même de son rival.

Mais ces faits accomplis n'entament pas la sérénité olympienne de Puget. Il se regarde toujours comme le maître de l'affaire. Appuyé par Le Bret, par Vauvré, l'intendant de Toulon, par Forville, gouverneur viguier de Marseille, il ne peut croire à une trahison du roi. Son fils, qui a vu la cour l'année précédente et qui a reconnu la puissance de l'intrigue, s'imagine faire acte de souveraine habileté en opposant aux menées de Villeneuve ses propres menées, à ses démarches d'autres démarches, et toujours des placets où il ne recule devant l'emploi d'aucune arme, pas même de la calomnie. Alors Villeneuve, exaspéré, ramasse l'arme et s'en sert contre le père et le fils. Le père est un insolent, et même un incapable. Le fils est un fou. Il demande qu'on les enferme aux Petites-Maisons. Il sollicite à plusieurs reprises des échevins un ordre pour les faire arrêter. Sa violence ne connaît plus de bornes. Puget affirme que tout Marseille veut la statue du roi de sa main. « Mais, s'écrie Villeneuve dans une lettre aux échevins, Marseille, c'est vous, puisque, vous seuls ayant le pouvoir de régir et gouverner la ville, tout le reste est compté pour rien. »

Il faut pourtant citer un échantillon de ces nouvelles fureurs d'Oreste. Parmi tant de lettres je choisirai la dernière. Bien que déjà publiée en partie dans les *Archives de l'art français*, elle mérite d'être reproduite ici, car elle présente l'ensemble complet des faits, en même temps qu'elle contient la fine fleur des sentiments de Villeneuve.

A Paris ce 24 décembre 1688.

Messieurs,

La conduite qe les srs pugets ont tenu sur les lieux a vostre esgard et de bien dautres aussy bien que lrs entestements au lieu davoir finy ils augmentent en ce pays,

Digitized by Google

depuis environ quatre mois ils ont donne beaucoup de placets dont je vous ay fait tenir coppie de quelquuns diceux; ils ne se contentent pas davoir lassé vos pasiances et celle de Mgr l'Intendent pendant plus dune annee par des manieres de faire extraordres et remplies damour propre quy est un effect de lr entestement et de lrs visions, de vous avoir decrié sur vos conduites et davoir eü du mespris pour vostre caractere, davoir acusé faussement Monsieur Agneau dun interest particulier aussy bien que vous dune complesence aveugle pr les desir dud. sieur Agneau, davoir expose par escrit et dit publiquement a la cour qe vous ne vous metiez poiht en paine de fe perir la chiourme et les galeres du Roy pourveu qe vos desirs eussent lrs effects. Cela a este dit et reiteré une infinité de fois et plusieurs autres termes injurieux et insolents. Ensuite ils adjouterent qe cestoit moy qe je faisois des demarches sans ordre et contre linterest de la ville pr contenter led. sieur Agneau cela fut dit au Roy quy donna ordre a Mgr de Croissy de sinformer de la verité et de luy en rendre compte dont je fus mandé expres a Fontainebleau et pour les autres affaires de la ville; et bien que tous les faits cy dessus ayent esté esclaircis dont la suposition et la malice a esté verifiée et reconnue tant par led. Seigr Ministre qe par sa Mté et qe par ce moyen les visions et la malice de ces ouvriers devoint avoir finy, neantmoins ils recomensent tout de nouveau. Le fils quy est extremt plus violent et plus visionnaire qe le pere pour moyenner de venir a ses fins, (quy est qe bon gré ou mal gré vous et toute la ville, veut travailler et fe un ouvrage dont il est incapable et indigne,) depuis ql est en ces cartiers, et quy a veu qe ses visions nestoint pas aprouvé, il s'est estudié de faire quelques portraits gratis tant de valets et de filles de chambre des gens de qualité de la cour, aussy bien qe de certains musisciens, de laquais et de marmitons de cuisine, ces gens la reconnoissans des plesirs qe ce visionnaire lr a fait de les paindre pour rien et ignorent ce quy s'est passé, ils ont en dernier lieu fait un dernier effort en insinuant a lrs maistres que vous faisiez et moy aussy la derniere des insjustices a ces visionnaires de les esclure et de prefferer un aprentif ql n'a nul merite et ql n'est point capable de fe l'ouvrage dont est question; on a mesme insinué qe Mgr de Croissy adjoustoit sy fort creance a ce qe j'avois l'honneur de luy dire qe cela estoit cause qls n'avoint pas eü et qls ne pouvoint pas esperer la justice quy leur est deue, tous ces nouveaux faits pr les esclaircir mont oblige de faire coup sur coup trois voyages et apres avoir examiné ces nouvelles suposions on a trouvé quelles estoint de la mesme nature qe les premieres et qe ces esprits brouilons et seditieux meritoint destre enfermes le reste de ses jours, Mgr de Croissy sest entt rebuté et le Roy a dit ql ne vouloit plus entendre parler de lad. affaire apres son ordre ql vous avoit donne, adjoustant que si Clérion nestoit pas capable il valoit mieux ne point fe de statue, et comme tout ce quy a esté avancé par les srs pugets na esté descouvert faux et suposé qu'en verifiant les faits, il a esté trouvé a propos qe pr ce quy regarde le merite dud. sr Clerion il seroit tenu de metre dans sa perfection le modelle ql a fait pr estre presenté a Mgr de Croissy afin de le fe examiner par ce qe il y a de gens connoissans a la cour et ensuite le fe voir a sa Mté afin de confondre dé suposion ces deux visionnaires en tout ce qls ont avancé. Car jusques aujourdhuy ils nont pas dit une seulle verité et ils nont point de honte de fe voir publqunt qls sont des emportes et des fols et quen bonne justice il faudroit les enfermer aux petites maisons le reste de ces jours, ce quy fait que led. sieur Clerion quy estoit desja party sera obligé de revenir et dassembler son modele, il avoit resolu d'avoir lhonneur de vous le presenter avant de le fe voir a la cour pour q/ vous eussiez eü le plesir et la satisfaon q/ vs est deue et pr q/ vs eussies peu fere augmenter ou diminuer ce q/ vous auries jugé

Digitized by Google

plus a propos, j'estois bien aise ql fust dans ce sentiment d'honnesteté et de respect pour vous ce quy n'auroit rien diminué de celuy quy est deub a la cour. Hier lors q/ jestois sur mon depart pour revenir en cette ville, Puget fils fust ches Mgr de Croissy pr luy donner un nouveau placet, offrant de f^e tout l'ouvrage a 130000 * quy est le marché q/ vs aves fait avec Clerion, mais outre la difficulté du contract que vs aves passé avec led. Clérion ratiffié par un conseil et les mesures q/ led. Clerion a prises pr travailler incessam^t aud. ouvrage, ce q/ je fus averty du desain de ces visionnaires, ce n'estoit q/ pour avoir la prefferance afin d'avoir la vanité de dire qls lavoint emporté malgré vous et toute la ville et qls feroint tout ce qls voudroint, q/ lors qls auroint eü arresté la chose ils n'auroint entrepris l'ouvrage q/ pour empecher qu'aucun autre s'en mela, pour dans la suite vous donner tous les chagrins et desplesirs possibles par l^r bizarrerie, et de ne la finir quen l^r accordent tout ce qls vous avoint demandé des le comansement, autrem^t qls vous meneroint par parolles jusques a la fin du terme porté par le contract et ensuite qls vs payeroint en vs disent q^e sils ne lavoint pas faite ou finie, ce qls ne pouvoint pas le f^e sans y perdre plus de 30000; en effect des le comense^t ils ont dit qls ne pouvoint pas f^e la chose a moins de 180000 *, ensuite a 175000 * sans y perdre, et ce quy confirme mon advis est qls ont refuzé 150000 *; or sils nont pas peu f^e la chose pr 150000 * vray semblablem^t le peuvent moins f^e a 130000 et q/ ceste derniere demarche n'estoit faite q/ po^r ce contenter et vous donner du desplesir et a toute la ville, mais il fust renvoyé honteusement comme un homme auql on ne doit adjouster aucune creance; et nonobstant tout cela il ne laisse pas de dire partout qu'on luy a acordé ce ql a demandé, ce quy est digne de compasion et il faut pardonner a lun et a lautre pour lamour de Dieu, &^a.

Lorsq. le desain sera retably et mis en estat vous donneray advis de ce quy suivra, mais ce ne pourra estre q/ dans quinze ou vingt jours par ce q/ le s^r Clérion avec led. modelle a ces heures il faut quil soit pres dauxerre pr aller chez vous, auquel on a envoye des hier pour revenir. . . . . .

VILLENEUFVE.

On remarquera le passage de cette lettre où il est question de portraits peints par François Puget. Le Louvre possède, en effet, un tableau de ce dernier qui représente une *Réunion d'artistes*, et l'on y reconnaît les portraits de Lulli et de Quinault. Seulement, si la date donnée par le catalogue est exacte, 1684 (et une lettre publiée par les *Archives de l'art français* la confirme), ce portrait multiple aurait été peint quatre ans auparavant, lorsque François conduisit le *Milon* à Paris, et Villeneuve aurait pris pour un fait récent ce qui n'était qu'une nouvelle récemment arrivée à ses oreilles. Mais à la même époque se rapporte un portrait autrement précieux et important, celui de Pierre Puget lui-même, que le catalogue du Louvre attribue à François, comme s'il ne suffisait pas de comparer entre elles les deux peintures pour en apercevoir la différence. Le front soucieux, l'œil inquiet, la bouche plaintive, le visage ridé, la conscience d'une grandeur méconnue, un orgueil battu par la tempête, en un mot l'humiliation du génie; c'est bien la vivante image

Digitized by Google

de Pierre Puget en ce temps de déboires. Comment y reconnaître le même homme qui s'était peint souriant et fier, drapé d'un riche manteau, tel que nous l'a montré le portrait du Musée de Marseille ?

Écoutons maintenant un autre contemporain, un ami cette fois. Puget, dans ce voyage de 1688, reçut l'hospitalité du sculpteur De Dieu, ainsi que ce dernier nous l'apprend lui-même au début du mémoire déjà cité : « J'eus l'honneur, dit-il, de le loger chez moi pendant sept ou huit mois avec madame son épouse, qui était une sainte femme, ayant cet avantage de le posséder et d'avoir des conversations ensemble. » Mais, non content de posséder Puget et de le faire parler, De Dieu le suivait ; il s'attachait aux pas de son compatriote. Ce n'est plus par ouï-dire qu'il parle, c'est comme témoin oculaire.

Je diray isy une particularité quy se passa dans Trianom, pres Versailles, dans le temps que Monsieur Puget vint à Paris ; j'eus l'honneur de le conduire a Versailles, où estant arrivé, il souhaitta de saluer Monsieur Le Nostre dens son apartement, lequel estoit intendent des Jardins du Roy et conteroleur de ses bastimens, avec quy il auoit fait une tres grande amitié. Mais ne l'aient pas trouvé chés luy, ou il apprist qu'il estoit alé avec le Roy a Trianon, il y fust ; mais on luy refusa l'entrée de la grille, a cause que Sa Maiesté avoit donné ordre de ne laisser entrer personne. Le portier fist sauoir a Monsr Le Nostre que Monsr Puget souhaitoit de le saluer. Il ne manqua pas de venir prontement a la grille, ou ils se firent des amitiés resiproques ; mais aient grande volonté de luy faire voir tous les apartemens, apres auoir un peu ruminé sur se suiet, il lui dit tout d'un coup : « Je m'en vais demander au Roy la permission de vous faire entrer. » Il l'obtint fasilement et le fist entrer. J'eus l'avantage de l'accompagner. Monsieur Le Nostre le fist passer soubs un grand vestibule soutenu par des grandes colonnes de marbre groupées de deux en deux, et le fist entrer dans un magniffique salon où le Roy jouoit au billard, qui est a l'entrée de la galerie qui va aux apartemens. Le S^r Le Nostre marchoit premier, et Monsieur Puget le suiuoit en faisent une profonde reveranse a Sa Maiesté. Le Roy luy fist l'honneur de luy tirer son chapeau, et il suivit Monsieur Le Nostre qui luy fist voir tous les beaux apartemens quy estoint tous meublés magniffiquement de disferente couleurs, et tous de disferente maniere. Monsr Le Nostre le fist sortir par le mesme salon, mais le Roy estoit rentré. Il ne fust pas plutost arrivé dans la cour du chateau, que plusieurs grands seigneurs et des offisiers des bastimens l'entourerent ; où Monsieur Mansard, qui estoit pour lors parveneu a la sur Intendense des batimens, apres la mort de Monsieur le marquis de Vilaserf[1], plusieurs de ses messieurs firent beaucoup de questions a Monsr Puget tochent la figure équestre du Roy pour Marseille, a quoy il respondist en peu de mot sur l'iniustice que sa patrie luy avoit faicte ; sur quoy Monsr Mansard luy dict que, s'il vouloit faire ladite figure pour le prix que Clerion la deuoit faire, qu'il luy en feroit donner la preference. Alors se sentent offensé luy respondit : « Sachés, Monsieur, que je ne fais de comparaison

1. Ceci est une erreur de De Dieu que Bougerel a répétée. Mariette la relève dans son *Abecedario*. Mansard ne devint surintendant, en remplacement de Villacerf, qu'en 1698.

Digitized by Google

qu'avec un cavallier Lalegarde et un cavallier Bernin. » Cette response finist la conversation et me fist un tres grand plaisir que je luy temoigné en particulier, et qui faict voir la mauvaise foy de sest architecte, quy tire par se moien un lache tribut, prive le Roy des belles houvrages des plus grands hommes, pour s'en attribuer tout l'honneur, pour paroitre indignement superieurs sur seux qui ont incomparablement plus de merittes qu'eux; mais s'est la misere de se temps.

Bougerel, à la prière duquel De Dieu se décida à rédiger ses souvenirs en 1726, rapporte exactement l'anecdote précédente. De plus, il cite un autre trait qu'il dit tenir de la même source.

Mr le marquis de Louvois surpris d'apprendre par Puget lui-même qu'il n'étoit pas content de ce que le Roi lui avoit donné, lui demanda « ce qu'il souhaitoit des statües qu'il feroit dans la suite. » — « Je demande, dit Puget, que S. M. me les paye selon leur valeur. » — Le ministre en parla au Roi. « Il faut, repondit-il, que Puget s'explique plus clairement. » Mr de Louvois le pressant de lui dire plus précisément ce qu'il souhaitoit; Puget, à ce qu'on assure, lui demanda une somme très-considérable. « Le Roi n'en donne pas davantage à ses généraux d'armée, » répliqua le ministre. — « J'en conviens, répondit Puget : mais le Roi n'ignore pas qu'il peut trouver facilement des generaux d'armée dans ce nombre d'excellents officiers qu'il a dans ses troupes; mais qu'il n'est pas en France plusieurs Puget. »

Rapprochez ces mots, ces anecdotes, ces lettres, voilà l'homme. Je le répète, à Versailles c'était un homme impossible. Rien de plus opposé à la discipline hiérarchique de cette cour, qu'une telle personnalité, aussi indépendante, aussi entière, aussi orgueilleuse, si l'on veut : mais il est de légitimes orgueils. Placez Puget dans une république italienne, un petit État allemand, ou une ville libre de Hollande, il y trônait en génie souverain, il prodiguait à son pays les merveilles d'un art souple et fécond. Pourquoi se laissa-t-il séduire au prestige du Roi-Soleil? Pourquoi, au lieu de rester à Gênes, écouta-t-il la voix de Colbert qui l'appelait à Toulon pour l'y enterrer? C'est que Puget avait un cœur de citoyen et un cœur de sujet. Provençal, il aimait la patrie provençale. Français, il était fier de son roi. Il crut peut-être que Marseille, la vieille cité municipale, lui offrirait un théâtre libre, analogue à celui de Gênes. Il s'imagina que Louis XIV traiterait avec lui de majesté à majesté, de génie à génie. Désabusé trop tard, il sut du moins garder intacte sa double fidélité. Marseillais, il revint mourir à Marseille. Sujet du roi, il accepta les amertumes de la volonté royale. Avant de quitter Paris, il vint s'incliner devant ce monarque qui l'avait honoré d'un coup de chapeau, et il partit heureux, car Louis XIV, en lui donnant une médaille, lui dit : « Allez, Monsieur Puget, et travaillez toujours pour moi et me faites de belles choses comme vous savez faire. »

Digitized by Google

Quelques mots suffiront pour terminer l'histoire de la statue équestre. Une question d'argent l'avait entravée dès le début. Une question d'argent l'arrêta net. Au mois d'octobre 1688, un ordre du roi frappait la ville de Marseille d'une taxe de 80,000 livres pour rembourser les propriétaires expropriés par les fortifications du fort Saint-Jean et l'agrandissement de l'arsenal des galères. Les échevins accusaient Vauvré, l'intendant de Toulon, de leur avoir rendu ce mauvais office, Vauvré partisan fidèle de Puget. Aussi, bien que blessés d'apprendre que ce dernier renouvelait à la cour les accusations portées contre Agneau, on les voit dès ce moment chercher les moyens dilatoires. Le nouveau contrat avec Clérion leur pèse. Le zèle de Villeneuve les effraie, ils s'efforcent de le modérer, il ne faut pas qu'on les croie trop riches. L'affaire entra alors dans sa période décroissante. Les successeurs d'Agneau ne songèrent qu'à la précipiter. Villeneuve rugissait toujours et bondissait sous les coups réitérés de Puget père et fils. Mais déjà son rôle était fini : celui des procureurs commençait. A la diplomatie succédait la procédure. Puget, de retour à Marseille au mois de janvier 1689, cita les échevins en appel contre la cassation de son contrat. Ceux-ci le citèrent en répétition des sommes payées. Puis vint Clérion qui demandait à remplir ses engagements.

Il était réservé au glaive de Mars (pour employer le style épique) de trancher le nœud gordien. La guerre venait d'être déclarée contre la Hollande. La communauté de Marseille, craignant une contribution trop forte, prit les devants; et le 14 mars 1689 le conseil assemblé votait au roi un don de 400,000 livres, y compris les 80,000 déjà imposées. Le lendemain une belle lettre signée des échevins annonçait la nouvelle à Louis XIV en le priant de tirer sur eux. Ce fut le dernier coup. Adieu la place royale, le plan ovale, le plan carré, la statue équestre. Restaient les procès. Indemnité à Clérion, indemnité à Puget, indemnité à Gouffre, marbrier que Puget avait envoyé à Gênes. En somme, il en coûta assez cher à la ville de Marseille pour n'avoir pas la statue de son roi bien-aimé.

Une lettre, écrite par l'archivaire Rosset, au mois de juillet 1689, donne le secret des générosités de Marseille. « On a insinué à MM. les échevins, dit-il, que la ville serait déchargée de la dépense de la statue équestre, en grossissant le don du roi. » Ce monument de gloire, comme il l'appelle, n'en continue pas moins à peser lourdement sur leurs épaules. Il fallait un arrêt du conseil pour terminer tout ce débat et mettre hors de cause Puget et Clérion, l'un et l'autre plus acharnés que jamais. L'arrêt, grâce au zèle de Villeneuve, ne se fit pas attendre. Il

Digitized by Google

fut rendu le 30 août, à la grande satisfaction des échevins, et de Puget aussi, j'imagine. Clérion non plus ne dut pas regretter le fardeau dont on le déchargeait. Chacun des acteurs de la comédie reprit alors sa liberté, compromise par tant d'années de lutte.

Le moins à plaindre, en définitive, était Puget. Dès son retour de Paris, il avait éprouvé ce suprême besoin des vaincus d'affirmer hautement leurs titres à la victoire qui leur échappe. Contre les dédains de la cour, contre les injustices de ses concitoyens, contre les prétentions d'un rival infime, il tenait sa protestation toute prête. Le bas-relief d'Alexandre et Diogène l'attendait sur le chantier. Puget saisit son maillet, et, frappant sur le marbre, comme il eût voulu frapper sur ses ennemis, en quelques mois il l'acheva.

Réponse écrasante et sans appel, plus concluante qu'un arrêt de justice. Les échevins, qui avaient osé douter de la valeur de ce septuagénaire, demeurèrent stupéfaits. Puget voulait repartir aussitôt, emporter son œuvre avec lui et la présenter au roi. « Voilà ce que j'ai fait d'Alexandre, lui dirait-il ; jugez ce que j'aurais fait de Louis le Grand. » Comme on lui demandait où il prétendait placer cette immense page de marbre, il répondit en toute sincérité qu'il ne lui voyait point d'emplacement plus convenable que la façade du château de Versailles.

Si nous écrivions l'histoire avec l'imagination et non avec les faits, le bas-relief d'Alexandre et Diogène pourrait prendre à nos yeux les proportions d'une allégorie. Ce héros qui parcourt à cheval la ville de Sinope, n'est-ce pas la statue équestre que l'artiste rêvait? Ce philosophe, peu soucieux des mépris des courtisans, n'est-ce pas lui-même? Et dans ce chien immonde dont la morsure le menace, qui ne reconnaîtrait la meute ennemie, réduite à une victoire négative? Que dis-je? N'est-ce pas le doux Agneau en personne? Par malheur, le petit croquis, reproduit ici en *fac-simile*, renverse ce brillant échafaudage. La date de 1670 inscrite à côté de la signature dit assez à quelle époque remontait l'inspiration première du bas-relief et comment elle s'était formulée dès le principe. En 1670, Puget était à l'arsenal de Toulon. Voyant tous ses plans d'architecture, tous ses projets de construction et de décoration navale combattus pied à pied par Clairville et d'Alméras, il sollicitait du ministre la permission d'employer à quelque bel ouvrage de sculpture les blocs de marbre qui se trouvaient à l'arsenal. Dans une lettre du 23 décembre 1670, l'intendant de la marine remercie Colbert d'avoir accordé la permission, et il annonce l'envoi de dessins représentant les sujets que Puget compte traiter ; « l'un est la figure de Milon le Crotonien et l'autre d'Alexandre rendant visite à Diogenes le philosophe. » Mais avant ces

Digitized by Google

dessins définitifs, envoyés seulement au mois d'avril 1671, Puget avait voulu communiquer à un ami la première pensée de son œuvre; il en avait tracé un léger croquis sur un petit morceau de vélin de 71 millimètres de haut et 61 millimètres de large, c'est-à-dire d'une dimension qui permettait de l'enfermer dans une lettre. On remarquera que la main de Diogène porte la trace d'une correction. Et, en effet, la tradition rapporte que Lebrun engagea Puget à modifier le geste du philosophe, dont la main ouverte paraissait demander l'aumône. Ce qui semble confirmer la tradition, c'est que ce précieux croquis revint en Provence, d'où il n'a plus bougé. Il faisait partie de la collection Magnan de la Roquette. M. de La Goy, autre amateur d'Aix, le posséda ensuite. En 1851, M. de La Goy le fils en fit don à Henry, l'archiviste de Toulon, qui s'occupait alors de sa notice sur Puget, et Henry le légua à son ami M. Mouttet, secrétaire de la Société des sciences et belles-lettres de Toulon. On peut le considérer comme le jet spontané de la pensée de l'artiste. Il montre comment, du premier coup, Puget avait compris à la fois l'ensemble et les principaux détails de sa composition. Plus tard, il épura les formes, il raffina l'expression, il inventa cette forêt d'architecture qui sert de toile de fond au sujet. Mais déjà il en possédait les éléments constitutifs : l'Alexandre, conquérant charnu, au milieu de l'étalage des pompes matérielles; le Diogène, nerveux et pauvre, vivant par la pensée; enfin le chien, symbole de la secte cynique, qui s'approchait pour caresser un frère, et qui s'arrête, flairant un philosophe.

(La suite prochainement.)

LÉON LAGRANGE.

P. PUJET f^it 1670-711

Digitized by Google

EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS

DE LYON

'EST, chaque année, avec un intérêt plus vif que nous visitons l'exposition qui s'ouvre à Lyon sous les auspices de la *Société des Amis des Arts*. Nous sommes assuré d'y rencontrer en travail d'éclosion ou en progrès marqué des artistes qui nous sont sympathiques par leur talent acquis, leur goût de terroir, leur naïve expérience, leurs défauts mêmes. Nous les voyons là dans leur vrai centre, sous leur vrai jour, et nous avons pour les étudier plus de loisir et de place que n'en ont eu nos confrères dans cette cohue de quatre mille objets d'art qui les opprime annuellement à Paris.

Ce n'est pas seulement pour seconder dans leurs efforts les *Sociétés des Amis des Arts* dont l'influence est de jour en jour plus décisive dans les grands centres provinciaux; ce n'est pas seulement pour remplir son programme de tenir ses lecteurs au courant de tous les mouvements d'art que la *Gazette* envoie à Lyon, à Bordeaux, à Strasbourg, à Limoges, à Rouen, à Nancy, à Nantes, quelqu'un de ses collaborateurs; c'est aussi et surtout pour réparer dans une certaine mesure la partialité fatale des Salons parisiens. A Paris, en effet, les artistes ont sur leurs rivaux de la province ou de l'étranger des avantages évidents : je n'entends pas ne parler que des relations personnelles dans l'administration, dans la presse, dans le public dont le poids est inévitable et considérable, je veux dire encore

Digitized by Google

que les tableaux sortant des ateliers sont conçus et exécutés sous l'influence de ces courants de mode qui agitent les esprits avec la force mystérieuse de courants magnétiques sillonnant la terre, et qu'ils arrivent au Salon en quelque sorte tout parés pour le succès ou tout armés pour la lutte. Les artistes ne vivent point ici isolés comme dans la province; ils forment des groupes autour d'un maître dont la manière a été bien accueillie, ou tout au moins les amis qui ont franchi leur seuil ne leur ont ménagé ni les conseils sensés, ni les éloges qui doublent les forces. Il en est de l'art parisien comme de l'industrie parisienne; ce sont des rayons de miel composés par des abeilles de ruches diverses, mais qui ont été puisés dans le calice des fleurs d'une même région. Enfin la répartition des médailles, quoique confiée maintenant au suffrage universel, donne aux artistes provinciaux une infériorité évidente. Leur nom n'apparaît guère sur la liste des jurés, et lorsqu'arrive le moment agité du scrutin, ils n'ont guère pour avocat que la valeur sèche de leurs œuvres, ce qui dans tous les scrutins humains passe souvent, hélas! pour être moins éloquent que la camaraderie innocente ou l'intrigue. Qu'on nous pardonne donc notre partialité pour des gens de talent auxquels la publicité a souvent fait défaut et dont quelques-uns, attristés par le succès relatif de médiocrités dont l'infériorité les indignait, ont même complétement renoncé à la lutte sur le terrain des Salons parisiens.

Tel est, pour ne citer qu'un nom parmi d'autres qui ne sont pas moins honorables, tel est le sort qui a été fait à M. Hector Allemand. Prisé très-haut par tous ceux qui ont eu le privilége d'étudier ses études peintes et ses cartons regorgeant d'aquarelles, de fusains, de dessins à la plume, de lavis ou de sépias, estimé par les paysagistes les plus éminents de notre époque, M. Hector Allemand a rarement réussi aux Salons parisiens. La critique a passé à peu près indifférente devant ses panneaux de dimensions moyennes ou restreintes, et s'est appesantie durement sur une exécution qui manque, il est vrai, parfois de fraîcheur, sans se laisser toucher par la franchise de l'impression et le mérite du dessin. M. Allemand a, pour s'en consoler, les rendez-vous passionnés que lui donne chaque printemps, chaque été, chaque automne, la belle et indulgente Nature, et l'hiver, les confidences que lui font ses cartons de gravures pleins des meilleures œuvres des grands maîtres. Il a lui-même gravé des eaux-fortes d'un style et d'une science bien rares de nos jours. C'est un poëte délicat et contenu, c'est un philosophe désabusé. Je dois le croire heureux! M. Hector Allemand a exposé à ce Salon lyonnais quatre tableaux qui ont été, je pense, presque entièrement faits sur nature, ce qui lui réussit le mieux : la *Lisière d'un bois* et une *Chaussée d'étang*,

Digitized by Google

études prises dans ce pays plantureux de la Bresse; un *Soleil couchant* et un *Matin sur les bords du Rhône*. Ce dernier nous semble exquis en tous points : l'espace est profond, le site est intime et naïf comme dans les meilleurs paysages flamands; la vapeur matinale estompe doucement les masses d'arbres et les lointains où disparaît l'eau du fleuve qui court à fleur des grands bancs de sable gris.

Il faut un grand stoïcisme pour résister à cette mélancolie douloureuse que font naître dans certaines âmes la stagnation des idées et le silence qui caractérisent la vie intellectuelle en province. Un poëte qui semble avoir beaucoup souffert et dont l'œuvre [1] résume sous une forme nouvelle les qualités les plus précieuses de la grande école littéraire de Lyon au XVIe siècle, M. Joséphin Soulary a écrit ces vers :

> ...Lyon retient dans ses bras maternels
> Deux jumeaux s'exécrant comme ennemis mortels :
> L'un se nomme Travail, et l'autre, Rêverie.

Si l'on repasse en esprit la liste des artistes lyonnais, on voit que presque tous les « rêveurs » ont quitté jeunes le pays qui les avait vus naître ou leur avait ouvert son école : Orsel, Hippolyte Flandrin, Soumy le graveur; et pour citer quelques-uns de ceux qui n'ont point succombé: Perraud le sculpteur, Glaize, Comte, Chabal Dussurgey, etc. D'autres sont restés « rêveurs » ou « travailleurs, » tels que Berjon, Saint-Jean, Guindsrand, Bonnefond, Bonnet le sculpteur, dont nous reparlerons plus loin. Mais il en est un auquel nous avons déjà conseillé, auquel nous conseillons encore le séjour à Paris : c'est M. Bellet du Poisat. Là seulement il apprendra la mesure de sa force et il se formera définitivement un style. Soutenu par les sympathies qu'il ne saurait manquer de s'attirer, par les promesses de son talent et la distinction de son esprit, il se choisirait un pôle et y tendrait sans relâche au lieu de flotter comme le fait l'aiguille d'une boussole affolée. Un jour, c'est Delacroix qui paraît l'attirer, l'année suivante ce sont les Vénitiens. Les délicats, sinon le gros du public, ont regardé, au dernier Salon, si mal exposée qu'elle fût, sa *Captivité de Babylone;* c'était une toile pure de toute influence. Le Musée de Lyon a eu la bonne inspiration de l'acquérir et, en la revoyant, nous en admirions la couleur blonde, l'effet soutenu, le beau fracas poétique et décoratif, et nous tenions pour certain que M. Bellet de Poi-

(1) *Sonnets, poëmes et poésies*, par Joséphin Soulary, nouvelle édition complète,... dédiée à la ville de Lyon. Imprimerie de Louis Perrin, MDCCCLXIV. C'est, au point de vue purement bibliographique, une curiosité que nous avons déjà signalée et recommandée à nos lecteurs.

Digitized by Google

sat aurait poussé cette année un plus grand effort. Mais nous comptions sans la Fantaisie! Cette sœur de la folle du logis lui a conseillé de tremper sa brosse dans la bouteille à encre des jeunes réalistes, et M. du Poisat l'en a retirée toute barbouillée de tons lourds et ternes. Il a tourné le dos à ces belles plaines de l'Histoire qu'il avait parcourue en poëte, et il s'est laissé prendre à la mélancolie des grands ciels heurtés, des moulins tannés, des bateaux pesants et des canaux silencieux de la Hollande. Son *Jeune sculpteur florentin,* rêvant debout devant une statuette de l'Amour ébauchée, ne lui semblait-il donc pas digne des honneurs du tableau et devait-il le laisser à l'état embryonnaire d'un fusain sur papier bleu? Quoi qu'il en soit, l'étude directe du paysage concurremment avec celle des grands maîtres hollandais qu'il a visités sur leur propre sol lui a été profitable, et nous avons le droit d'exprimer des regrets, mais non des critiques. Son dessin a pris plus d'accent et sa touche plus de décision. Les *Moulins de Dordrecht,* avec quelques tons plus variés pour rompre l'harmonie trop bitumineuse de l'ensemble, forment un tableau d'une grande allure et d'une sincérité d'impression qui s'impose. Nous aurions désiré pouvoir étudier le *Canal dans les Dunes, près Scheveningue,* mais le jour crépusculaire de la salle dans laquelle il était accroché nous l'a interdit.

Cette observation, dont nous n'entendons point faire un blâme à l'adresse de la commission de classement, qui fait incontestablement de son mieux, nous amène à écrire pour la cinquième fois, en attendant les autres, que l'exposition de la *Société des Amis des Arts* occupe toujours les galeries du Musée. La municipalité de la seconde ville de l'Empire persiste à laisser le salut de tableaux d'un prix inestimable comme le Rubens ou le Pérugin au hasard d'un madrier ou d'une échelle qui tombera certainement quelque jour des mains d'un maçon ou d'un tapissier; à priver pendant quatre mois le public, les élèves et les étrangers de la vue d'œuvres qui appartiennent à tous; à imposer à une *Société* dont le dévouement rejaillit en honneur sur la cité d'inutiles sacrifices et d'argent et de temps. Mais ce local n'est pas seulement inconvenant, il est insuffisant. Des cinq salles qui le composent, la première est une antichambre, la troisième une chambre noire, la quatrième un corridor; la cinquième ne reçoit le jour que par des fenêtres. Seule la grande galerie, qui du reste est beaucoup trop étroite, se trouve dans des conditions favorables. Mais l'espace qu'elle offre à couvrir est limité, et la *Société,* par un sentiment de politesse qu'on ne saurait blâmer, le réserve, au moins en partie, aux peintres étrangers qui ont répondu à son invitation.

Ces envois étrangers ne sont pas à vrai dire très-nombreux. On sait

Digitized by Google

généralement que l'usage n'a point encore prévalu ici d'acquérir pour le Musée des toiles importantes, et que les fonds se répartissent plutôt sur les œuvres qui font nombre et lot par conséquent. Le compte-rendu de l'année dernière annonce soixante-deux acquisitions de la *Société* au prix de 31,000 francs, et de soixante-neuf acquisitions de la ville et des amateurs au prix de 51,000 francs. On sait aussi que l'école lyonnaise, et j'entends par là le groupe de ceux qui n'ont pas quitté la ville, est digne aux yeux de leurs concitoyens d'un intérêt immédiat, et que pour ma part je voudrais voir plus vif encore. Je voudrais que l'on encourageât moins cette peinture de pacotille qui se fait dans les ateliers de quatrième ordre à l'usage des expositions provinciales, et à laquelle l'étiquette « Paris » suffit pour attirer l'attention, et que l'on capitalisât davantage pour encourager, par des acquisitions plus élevées, les artistes de la localité. Les *Sociétés des Amis des Arts* ont aujourd'hui charge d'âme sur toute la surface de la France : c'est à elles de provoquer une décentralisation qui amènera la reconstitution pacifique et pondérée des écoles et des groupes provinciaux; c'est à elles de montrer aux municipalités le rôle que jouent les beaux-arts dans l'histoire d'un pays, et de les diriger, par leur influence éclairée et discrète, dans la distribution des grands travaux. Mais comment arriver à recruter autour de soi des artistes capables d'entreprendre des travaux décoratifs, si l'on n'a point encouragé leurs premiers essais? Il ne suffit pas d'ouvrir des écoles et d'entretenir des professeurs ; ce ne sont là ou ce ne devraient être que des cours d'écriture et de lecture. Il ne suffit même pas de les envoyer à Rome; c'est quand le poëte fait sa première tragédie, ou le sculpteur son premier groupe, ou le peintre son premier grand tableau, qu'il faut se montrer attentif et juste. C'est le plus pur de ses forces, de sa jeunesse, de son âme qu'il nous offre! Ne le découragez point et ne le condamnez pas à la tâche ingrate pour tous, artiste et public, de ce « tableau de vente » qui est le rocher de Sisyphe de notre génération!

La grande salle des fêtes, à l'Hôtel de ville, vient d'être inaugurée. Eh bien, tout y a été exécuté par des artistes lyonnais [1], sauf la décoration peinte, que l'architecte, M. Desjardins, s'est cru forcé de confier à un Parisien, M. Jobbé Duval, représenté par M. Denuelle. M. Bernard a été chargé de la menuiserie d'art; M. Clauses, de la sculpture d'ornement et des figures du plafond; MM. Cornet et Gayetti, Duret, Parot et

1. Je ne parle point des bronzes qui sont de M. Barbedienne. C'est là une industrie d'art essentiellement parisienne, et dont les capitales conserveront toujours le monopole.

Digitized by Google

Boudet, Mora, Ridé et Verguin se sont partagé les autres travaux secondaires. Les splendides étoffes de soie employées dans les mobiliers sortent de chez MM. Mathevon et Bouvard, fabricants. M. Bonnet avait pour domaine la statuaire. M. Bonnet, ancien prix de Rome, a été élève de Duret. C'est un talent consciencieux et souple, qui n'a rien ni d'emporté ni de trop académique. Il a envoyé à ce Salon, pour un concours, un projet de *Statue du sénateur Vaïsse* qui dépasse de beaucoup ceux de ses concurrents, et auquel je ne reprocherai que des étoffes trop froissées et une ressemblance trop vague; l'exécution définitive accentuerait tout cela. M. Bonnet est l'auteur du modèle en plâtre de la *Ville de Lyon*, surmontant la fontaine élevée sur l'entrée des Brotteaux, et qui sera prochainement achevée en marbre. Nous avons encore vu dans son atelier un buste du professeur de l'école Saint-Pierre, Bonnefond, et deux grandes figures en marbre, *la Poésie* et *l'Histoire*, qui doivent, dans l'Hôtel de ville, couronner une cheminée monumentale : elles marquent autant de souplesse que de force, autant de liberté dans l'attitude que de distinction dans le geste. M. Bonnet, dont les aptitudes sont remarquables, formera quelque jour des élèves, et c'est ainsi que, proportion gardée, dans la patrie des Coustou et des Coysevox, nous assisterons peut-être à l'éclosion d'une nouvelle école de sculpture.

Ces courants irrésistibles qui à leur insu emportent les générations dans certaines directions ont ici leur influence notable : on a presque renoncé à la peinture de fleurs, au moins n'a-t-elle plus de représentant illustre comme Berjon, ou important comme Saint-Jean. C'est la peinture de paysage qui triomphe et celle de nature morte ou de sujets intimes qui pointe à l'horizon. Que les paysagistes dont nous avons souvent entretenu nos lecteurs nous permettent de présenter les nouveaux venus.

M. Louis Carrey, normand d'origine, mais naturalisé lyonnais par son séjour et ses relations, a peint un tableau de *Nature morte* dont la qualité de dessin et l'harmonie sont frappantes : c'est un vulgaire fromage de Camembert et le couteau qui l'a entamé en triangle, trois pommes rouges, une betterave pourpre coupée par le milieu, et deux bouteilles à long col et à cachet rouge. Chardin a prouvé qu'il n'y avait pas de classification pour la peinture bonne en elle-même, et qu'une raie d'une belle pâte et d'une touche ragoûtante avait le pas sur un apôtre mal dessiné ou un Grec mal enluminé. C'est donc sans vergogne que nous conseillons à M. Louis Carrey de marcher droit dans un terrain où il est si solide. C'est un coloriste savant, mais un peu trop sage. — Les *Raisins noirs* et les *Nèfles* de M. Lepagnez sont au contraire traités d'une brosse

Digitized by Google

un peu brutale pour un tableau, et dont les accents siéraient mieux à un panneau encastré au-dessus d'une porte dans une boiserie de chêne. — M. Antoine Bail fait preuve d'une bonne volonté qui mérite de sincères encouragements. Nul doute que, s'il avait la perspective de vendre cher des compositions dans lesquelles il mettrait tout ce qu'il a d'acquis et de sentiment, il ne se dépenserait point aussi facilement en monnaie courante. J'ai compté de lui cinq tableaux, mais j'aurais volontiers passé sous silence *la Compote*, si M. Bail n'avait besoin d'être tenu en garde contre la facilité ou la trop prompte satisfaction de soi-même. Le *Pays* représente cette scène héroï-comique d'un sapeur auquel une cuisinière compatissante a permis de prendre un pied dans le sanctuaire et qui en a bientôt pris quatre. *Le Carnaval*, c'est une grande page, d'allures populaires, qui vise au comique et s'arrête à mi-chemin : des masques du faubourg ont fait irruption dans la boutique vulgaire et sombre d'un épicier; M. Bail s'est placé au fond de cette malencontreuse boutique, de sorte que les personnages s'enlèvent en noir sur la lumière de la rue comme des ombres chinoises, et que tout l'agrément est dans la transparence des bocaux placés sur les rayons dans la vitrine. *Le petit Peintre* est une bonne étude, mais dans laquelle l'attention est détournée par trop d'objets et trop de tons et qui, mal équilibrée, laisse croire que l'enfant penché sur la table n'a été ajouté qu'après coup; mais si nous sommes si sévère envers un artiste dont depuis deux ans nous suivons curieusement les progrès, c'est pour avoir le droit de le féliciter de sa *Tricoteuse;* c'est une femme debout, près d'un poêle; l'ensemble rappelle avec plus d'éclat dans le ton, mais aussi avec moins de sentiment de la perspective aérienne, les sujets d'intérieur qui ont fait à François Bonvin une si légitime réputation. Les accessoires sont présentés avec une habileté consommée, et David Téniers n'eût pas posé une étoile de lumière plus franche sur les flancs arrondis de la soupière posée près d'un jambon entamé, veiné comme un onyx. — M. Sallé a peint une vieille *Paysanne endormie* devant l'âtre. La figure est bien posée et bien éclairée; mais, par une singulière inadvertance, les accessoires et les meubles qui garnissent la chambre manquent tous aux lois de l'équilibre, le coucou dans sa gaîne penche comme un ivrogne, le buffet est boiteux, la table danse une sarabande avec les chaises. Vous diriez d'une féerie au moment où le sifflet du machiniste a donné le signal d'un changement à vue.

La peinture de fleurs va nous conduire au paysage. C'est le petit tableau d'un peintre qui, d'après le livret, habite Paris, M. Georges Todd, qui a conquis tous les suffrages de ceux qui aiment l'art en belle humeur. L'arrangement est fort simple et l'effet est vif et sonore ; à droite un beau

Digitized by Google

tapis de Smyrne où la lumière plonge comme dans une touffe de mousse diaprée; les fleurs sont fraîches et fermes comme si elles venaient d'être coupées dans la plate-bande aux premières lueurs du matin; un vase de cristal, d'une forme bien choisie, est transparent à l'égal de ceux que Jacquemart a gravés pour les *Gemmes et Joyaux de la couronne*. Voilà un tableau que nous n'hésitons pas à proposer pour modèle à cette école lyonnaise qui a si complétement perdu la sévère tradition de Baptiste Monnoyer et de Berjon. Mlle Puyroche Wagner tient trop facilement aux côtés dangereux du système de son maître, Saint-Jean. M. Perrachon a enlevé, à la manière du décor, un groupe d'*Apprêts d'un repas* qui fait regretter ses fleurs. M. Maiziat a des *Roses mousseuses* qui semblent atteintes d'une maladie de langueur, et M. Reignier, le professeur, a eu l'idée malencontreuse de peindre le *Printemps* dans le royaume de Lilliput : dans un trop grand cadre de petites colombes se becquètent près d'une petite branche de roses, sur le premier plan d'un petit paysage.

Nous voici donc en plein paysage et en pleine marine. M. Girardon nous semble en voie de progrès. Le *Souvenir des Martigues* et *Villeneuve-lez-Avignon* offrent des morceaux plus agréables et un ensemble plus souple que les envois des années antérieures. Mais il a encore une tendance à simplifier la touche et l'effet qui est sur le penchant qui mène au décor et au papier. Ses aquarelles sont à nos yeux infiniment supérieures, et nous ne savons vraiment si quelqu'un fait mieux aujourd'hui en France. La *Gorge dans les Alpines*, belle et noble vallée de la Provence, est empreinte, autant dans le choix du site, que dans les montagnes gris-de-deuil qui s'interposent entre les premiers plans chauffés à blanc par le soleil et les fonds violacés, d'une distinction frappante. Une *Bastide* dans les environs de Marseille nous a rappelé les heures les plus charmantes d'un court séjour que nous avons fait en Provence : cette claire et vive aquarelle nous a rappelé, avec cette intensité de souvenir qu'éveille seule dans le cerveau une œuvre saine et sincère, le bleu vibrant du ciel qui se répercute à terre dans les ombres portées et les rompt avec une finesse magique, la mer d'un éclat laiteux, les bastides aux murs éclatants et la verdure sombre des pins-parasols. M. Girardon, dont les procédés d'exécution sont extrêmement simples et qui n'abuse, comme les Anglais contemporains, ni de la gouache, ni du grattoir, occuperait une des meilleures places dans l'exposition des *Water-colour's painters*. — M. A. Appian, dont nous nous reprochons de ne prononcer que si tard le nom quand il soutient si bien à Paris le drapeau de l'école lyonnaise, M. Adolphe Appian est toujours le peintre habile et spirituel que nous connaissions. Avant de parler de ses peintures, citons

Digitized by Google

de lui un magnifique fusain, les *Environs de Pierre-Châtel*. Personne ne manie avec cette sûreté, cette légèreté, cette science des tons, le morceau de charbon qui s'écraserait lourdement sous des mains moins adroites; plus d'un de nos lecteurs connaît certainement le fusain de M. Appian qui est exposé en ce moment dans les galeries du Luxembourg. Les quatre tableaux à l'huile offrent tous les mêmes qualités de lumière et d'intelligence dans le choix du site, mais ils conservent un peu trop l'empreinte de l'étude faite sur nature. Assis sur son pliant, courbé sous son parapluie de toile, tout au charme de cette nature qui pose avec une coquetterie si enivrante mais avec des changements de nuance tout à fait féminins, l'artiste se laisse le plus souvent entraîner au désir d'avoir un portait plutôt riant que triste, plutôt aimable que sérieux : tant de rayons d'or percent les ombres mystérieuses ! les nuages blancs courent si vite dans le ciel bleu! le flot baigne et quitte si vite les cailloux de la rive! N'est-ce pas beaucoup lorsqu'on a fixé sur sa toile les traits généraux de ces spectacles mobiles? M. Appian, qui est de l'école de M. Daubigny, excelle comme son maître à prendre ces notes rapides. Nous voudrions qu'il s'appliquât davantage pour le choix de la mise au net.

M. Ponthus Cinier est le représentant d'une école bien différente de celle de M. Appian. Non pas qu'il pousse aussi loin que M. Aligny la fureur sacrée du paysage classique; mais on sent qu'un séjour prolongé en Italie a laissé dans son esprit des traces ineffaçables. La cadence des lignes qui terminent l'horizon, le soin apporté à la division des plans, la tournure des accidents du terrain, voilà ce qui le préoccupe avant tout. Dans le site pris à Optevoz, en Dauphiné, les déchirements du sol sont accusés avec une rare vigueur et sans que la recherche du style s'y fasse deviner. — Les tableaux de M. Joannin sont traités dans un mode clair qui nuit assurément à l'effet et à la solidité définitive, mais ils procèdent d'un esprit recueilli et plein d'intentions excellentes. — Ceux de M. Servan sont toujours mélancoliques et sourds. — M. Vernay, que l'on classerait parmi « les réfractaires, » exagère un peu le côté naturaliste du paysage. Il reste trop souvent en chemin et pour l'exécution et pour l'expression; mais on ne peut nier qu'il ne porte en lui les aspirations d'un coloriste et que son *Lavoir* ne soit remarquable. — M. Henri Chevallier nous paraît, au contraire, travailler moins d'après la nature que d'après un thème qu'il s'est posé à l'avance : le *Mois d'avril*, ou *Après la pluie*, ou *Effet d'automne*. De là des langueurs dans le rendu et quelque chose de peu juste.

M. Roybet, un Lyonnais réfugié à Paris, nous servira de transition

Digitized by Google

pour arriver aux envois des artistes étrangers. M. Roybet procède directement de M. Ribot : c'est le même système de noir dans les ombres, d'unité de ton dans ce que l'on appelle les localités, de touche posée franchement et marquant avec force l'intention du dessin. Aurait-il trouvé tout cela si M. Ribot n'était venu avant lui et n'avait ouvert la route à ses risques et périls? Nous serions tenté d'en douter en nous rappelant de M. Roybet quelques autres pastiches singulièrement trompeurs de la manière de M. Vollon. Il faut donc savoir si une originalité se développera chez ce jeune artiste, dont les débuts sont à noter. Son *Chicot*, le fol de Henri III, assis sur un escabeau et chantant en s'accompagnant de la mandoline, est une originale et heureuse figure. Il est vêtu tout de rouge, d'un habit taillé en barbes d'écrevisse avec des grelots aux pointes; il a les jambes croisées et écoute malicieusement, l'œil plissé comme un satyre, le trait du refrain qu'il vient d'achever. Il est impossible de mettre plus d'ironie dans un regard, plus d'esprit sur des lèvres, plus de souplesse dans une main qui agace les cordes d'un instrument. L'aspect de cette silhouette bizarre, qui se découpe en rouge sur les fonds assoupis d'une vieille tapisserie, est d'une distinction de palette tout à fait séduisante. — M. Comte, dont la réputation est bien établie, s'est souvenu qu'il était Lyonnais et a choisi dans son atelier, pour ses compatriotes, une *Jeune femme hollandaise brodant*. — M. Faivre-Duffer, élève de Victor Orsel, mais moins mystique que son maître, donne sa vraie note dans le portrait et surtout dans le pastel. La miniature à l'huile dont il se sert aussi volontiers est un procédé qui, sous Louis XIII et Louis XIV, a fait naître des choses exquises, et que les artistes ont eu tort d'abandonner.

Les envois des artistes parisiens ou étrangers offrent, à part quelques exceptions, peu d'intérêt : la *Leçon de flûte*, de M. Delaunay, et une *Étude de femme*, de M. Clément; une *Allée du jardin des Tuileries*, aimable étude de mœurs contemporaines, de M. Edmond Hédouin; *le Meunier, son Fils et l'Ane*, de M. Armand Leleux; un bon tableau de genre d'un peintre belge, M. L. Verwée; deux paysages, *Saint Jérôme* et la *Madeleine*, par feu Dutilleux, l'un très-austère et l'autre plus doux, l'un et l'autre montrant les sérieuses qualités de cet artiste modeste qui n'a jamais joui de l'estime qu'il méritait; d'autres encore que nous oublions certainement, tels sont ceux des morceaux qui nous ont arrêté. Le succès a été pour un grand tableau de M. Achille Zo, la *Place San-Francisco, à Séville*, peinture habile mais sans charme, claire mais sans soleil, ornée de personnages mais non vivante. A peine le *Luther affichant ses ordonnances aux portes de l'église*, de M. Robert-Fleury, a-t-il pu se faire dis-

Digitized by Google

tinguer à côté de son froid rival. MM. Berchère, Blin, Lavieille et Chaigneau avaient expédié des paysages déjà vus à Paris.

Un photographe, M. A. Fatalot, que nous connaissions déjà par ce qu'il avait fait pour l'œuvre de Soumy, a reproduit les meilleurs tableaux de la dernière exposition. C'est un bon précédent et nous souhaitons que cette entreprise soit assez encouragée pour se renouveler tous les ans. Les artistes lyonnais ont tout à y gagner. Mais c'est précisément en feuilletant cet album que nous pensions à l'action que la Société pourrait prendre dans l'enseignement supérieur, si elle modifiait son système d'acquisition et si, — j'ignore si ce que j'avance est pratique et même j'en doute, — si elle pouvait acheter moins de lots et les donner plus importants. C'est dans cette circonstance surtout que la municipalité lyonnaise à laquelle un groupe d'hommes dévoués et désintéressés offrent chaque année une exposition qui récrée les esprits, enseigne les élèves, occupe les journaux[1], favorise toute une classe des plus intéressantes, vulgarise enfin dans toute la France le renom de la ville, c'est alors que la municipalité doit se montrer reconnaissante en accordant à la *Société des Amis des Arts* un local mieux approprié et qu'elle doit la seconder par des acquisitions importantes. C'est le système suivi à Bordeaux, et tout le monde s'en trouve bien.

Le compte rendu du vingt-neuvième exercice de la Société offre des détails fort intéressants, groupés avec beaucoup de clarté par M. A. Mollière. En 1866 le nombre des souscripteurs n'était que de 596, il atteint aujourd'hui le chiffre de 701. Les acquisitions, qui à cette époque arrivaient à peine à 45,000 francs, dépassent maintenant 80,000 francs. Ce sont là de graves engagements et nous tenons pour assuré que la Société, qui doit avoir pour les artistes lyonnais une affection toute maternelle, ne cessera pas plus de mériter leur confiance que nos sincères sympathies.

1. Nous citerons particulièrement les articles pleins de convenance, signés *Perrin* dans le *Salut Public*.

PHILIPPE BURTY.

Digitized by Google

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE.

XIII.

LE COLORIS ÉTANT CE QUI DISTINGUE PLUS PARTICULIÈREMENT LA PEINTURE DES AUTRES ARTS, IL EST INDISPENSABLE AU PEINTRE DE CONNAITRE LES LOIS DE LA COULEUR DANS CE QU'ELLES ONT D'ESSENTIEL ET D'ABSOLU.

S'IL y a tant d'affinité entre le clair-obscur et le sentiment, à plus forte raison y en a-t-il entre le sentiment et le coloris, puisque le coloris n'est autre chose que le clair-obscur nuancé.

En supposant que le peintre n'eût à exprimer que des idées, il n'aurait besoin peut-être que du dessin et de la monochromie du clair-obscur, car avec le clair-obscur et le dessin, il peut représenter la seule figure qui pense, la figure humaine, qui est d'ailleurs le chef-d'œuvre d'un dessinateur plutôt que l'œuvre d'un coloriste. Il peut aussi, avec le dessin et le clair-obscur, mettre en relief tout ce qui tient à la vie de l'intelligence, c'est-à-dire à la vie de relation; mais il est des circonstances de la vie organique, de la vie intérieure et individuelle, qui ne sauraient être manifestées sans la couleur. Comment rendre sans la couleur, par exemple, dans l'expression d'une jeune fille, cette nuance de trouble ou de tristesse qu'exprime si bien la pâleur de son front, ou bien cette émotion de pudeur qui la fait rougir? A ce trait vous reconnaissez déjà la puissance de la couleur, et que son rôle est de nous dire ce qui agite le

Digitized by Google

cœur, tandis que le dessin nous montre plutôt ce qui se passe dans l'esprit, et voilà une nouvelle preuve de ce que nous avons affirmé au commencement de cet ouvrage : que le dessin est le sexe masculin de l'art, et que la couleur en est le sexe féminin.

De même que le sentiment est multiple quand la raison est une, de même la couleur est un élément mobile, vague, insaisissable, quand la forme est au contraire précise, limitée, palpable et constante. Mais il est dans la création matérielle des substances dont il est impossible que le dessinateur nous donne une idée : ce sont les corps dont le caractère distinctif est dans la couleur, comme les pierres précieuses, et les substances sans formes arrêtées. Si le crayon suffit à la rigueur pour mettre sous nos yeux une rose, il est impuissant à nous faire reconnaître une turquoise ou un rubis, non plus qu'une nuance de ciel ou la teinte d'un nuage. Le coloris est donc le moyen d'expression par excellence, dès qu'il faut peindre les sensations que nous procure la matière inorganique, et les sentiments qui s'éveillent dans l'intimité de l'être. Il faut donc ajouter au clair-obscur, qui n'est que l'effet extérieur de la lumière blanche, l'effet de la couleur, qui est pour ainsi dire l'intérieur de cette lumière.

On entend répéter tous les jours et on lit dans tous les livres que la couleur est un don du ciel; que c'est un arcane impénétrable à celui qui n'a pas reçu l'*influence secrète*; que l'on devient dessinateur et que l'on naît coloriste : rien de plus faux que ces adages; car non-seulement la couleur, soumise à des règles sûres, se peut enseigner comme la musique; mais il est plus facile de l'apprendre que le dessin, dont les principes absolus ne s'enseignent point. Aussi voyons-nous que les grands dessinateurs sont aussi rares et même plus rares que les grands coloristes. De temps immémorial, les Chinois ont connu et fixé les lois de la couleur, et la tradition de ces lois, transmise de génération en génération jusqu'à nos jours, et répandue dans toute l'Asie, s'est perpétuée si bien que tous les artistes orientaux sont coloristes, et coloristes infaillibles, puisqu'on ne trouve jamais une fausse note dans la trame de leurs couleurs. Mais cette infaillibilité serait-elle possible, si elle n'était pas engendrée par des principes certains et invariables ?

Qu'est-ce que la couleur ?

Avant de répondre, jetons un coup d'œil sur la création. En voyant l'infinie variété des formes humaines ou animales, l'homme conçoit une perfection idéale de chaque forme; il cherche à ressaisir l'exemplaire primitif ou du moins à s'en approcher de plus en plus; mais cette conception est un effort sublime de son intelligence, et si l'âme croit avoir

Digitized by Google

par instants un obscur souvenir de la beauté originelle, ce souvenir fugitif se dissipe comme un songe, et la forme accomplie sortie des mains de Dieu nous est inconnue; elle demeure toujours voilée à nos regards. — Il n'en est pas ainsi de la couleur, et il semble que l'éternel coloriste ait été moins jaloux de son secret que l'éternel dessinateur, car lui-même il nous a livré pour ainsi dire l'idéal du coloris en nous montrant l'arc-en-ciel, où il nous laisse voir, dans une dégradation sympathique, mais aussi dans une promiscuité mystérieuse, les teintes mères qui engendrent l'harmonie universelle des couleurs.

Soit qu'on observe l'iris, soit qu'on regarde les bulles de savon dont s'amusent les enfants, soit que, renouvelant l'expérience de Newton, l'on se serve d'un prisme triangulaire de cristal pour analyser un faisceau de lumière, on voit se former un spectre lumineux composé de six rayons diversement colorés qui sont le violet, le bleu, le vert, le jaune, l'orangé, le rouge. Ces couleurs, comment frappent-elles nos yeux? Comme les sons frappent nos oreilles. De même que chaque son retentit en se modulant sur lui-même et passe, par des vibrations d'égale durée, de la plénitude au murmure et du murmure au silence, de même chaque couleur, vue dans le spectre solaire, a son maximum d'intensité et son minimum : elle commence par son plus clair et finit par son plus foncé.

Newton a voulu voir sept couleurs dans le prisme, sans doute pour y trouver une poétique analogie avec les sept notes de la musique; il y a donc introduit arbitrairement, sous le nom d'*indigo*, une septième couleur qui n'est cependant qu'une nuance du *bleu*. C'est là une licence que la grandeur de son génie ne saurait excuser. Ensuite, ces couleurs portées au nombre de sept, Newton les appelle *primitives*; mais, à vrai dire, il n'y a de primitives que trois couleurs. On ne saurait en effet mettre sur le même rang le *jaune*, le *rouge* et le *bleu*, qui sont trois couleurs incomposables, et le *violet*, le *vert*, l'*orangé*, qui sont trois couleurs composites, puisque nous pouvons les composer en combinant deux à deux les trois premières, et produire l'*orangé* par le mélange du jaune et du rouge, le *vert* par le mélange du jaune et du bleu, le *violet* par le mélange du bleu et du rouge.

L'antiquité, qui n'avait pas attendu Newton pour observer la lumière colorée de l'iris, n'admettait pourtant que trois couleurs comme vraiment génératrices, et l'évidence de la vérité nous force de revenir aujourd'hui au principe des anciens, et de dire : il y a trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu, et trois couleurs composites ou binaires : l'orangé, le vert et le violet. Dans les intervalles qui les séparent, se placent les nuances intermédiaires dont la variété est infinie et

Digitized by Google

qui sont comme les dièzes de la couleur qui précède et les bémols de la couleur qui les suit.

Séparées, ces couleurs et ces nuances nous font distinguer et reconnaître tous les objets de la création. Réunies, elles nous donnent la sensation du blanc. La lumière blanche est donc le résumé de toutes les couleurs; elles y sont toutes contenues et latentes.

Cette composition de la lumière blanche une fois connue, nous pouvons définir la couleur. C'est la propriété qu'ont tous les corps de réfléchir certains rayons de la lumière en éteignant tous les autres. La jonquille est jaune parce qu'elle réfléchit les rayons jaunes et qu'elle absorbe les rayons rouges et bleus. Le pavot d'Orient est écarlate parce qu'il ne réfléchit que les rayons rouges et qu'il absorbe les bleus et les jaunes. Enfin si le lis est blanc, c'est que, n'absorbant aucun rayon, il les réfléchit tous, et si tel corps est noir, c'est qu'absorbant tous les rayons, il n'en réfléchit aucun. Il est donc clair, d'après notre définition, que le blanc et le noir ne sont pas à proprement parler des couleurs, mais doivent être considérés comme les termes extrêmes de l'échelle chromatique.

Ici doit avoir place l'exposé des phénomènes merveilleux trouvés ou du moins prouvés par un peintre qui fut aussi un savant opticien, Charles Bourgeois (*Mémoire lu à l'Académie des sciences, le 22 juin* 1812).

La lumière blanche contenant les trois couleurs élémentaires et génératrices, le jaune, le rouge et le bleu, chacune de ces couleurs sert de *complément* aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche. On a donc appelé *complémentaire* chacune des trois couleurs primitives, par rapport à la couleur binaire qui lui correspond. Ainsi le bleu est complémentaire de l'orangé, parce que l'orangé, se composant de jaune et de rouge, contient les éléments nécessaires pour reconstituer la lumière blanche. Par les mêmes raisons, le jaune est complémentaire du violet, et le rouge est complémentaire du vert. Réciproquement, chacune des couleurs mixtes, orangé, vert et violet (produites par le mélange de deux couleurs primitives), est la complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange : ainsi l'orangé est la complémentaire du bleu, parce que le bleu n'est pas entré dans le mélange qui a formé l'orangé.

Loi des couleurs complémentaires. — Cela posé, si l'on combine deux des couleurs primaires, le jaune et le bleu, par exemple, pour en composer une couleur binaire, le *vert*, cette couleur binaire atteindra son maximum d'intensité si on la rapproche de sa complémentaire qui est le *rouge*. De même, si l'on combine le jaune et le rouge pour en composer l'*orangé*,

Digitized by Google

cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage du *bleu*. Enfin, si on combine le rouge et le bleu pour en composer le *violet*, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage immédiat du *jaune*. Réciproquement, le rouge mis à côté du vert en paraîtra plus rouge; l'orangé surexcitera le bleu, et le violet fera briller le jaune. C'est l'exaltation réciproque des couleurs complémentaires juxtaposées que M. Chevreul a nommée « *la loi du contraste simultané des couleurs.* »

Mais, un phénomène étrange, c'est que ces mêmes couleurs qui s'exaltent par leur juxtaposition, se détruisent par leur mélange. Si vous mettez du vert sur du rouge à quantités égales et à égale intensité, les deux couleurs seront annihilées l'une par l'autre, et il n'en restera qu'un gris absolument incolore. Il en sera de même si vous mêlez, à l'état d'équilibre, du bleu avec de l'orangé, ou du violet avec du jaune. Cet anéantissement des couleurs est ce qu'on appelle *achromatisme* (de ἀ privatif et de χρῶμα, couleur).

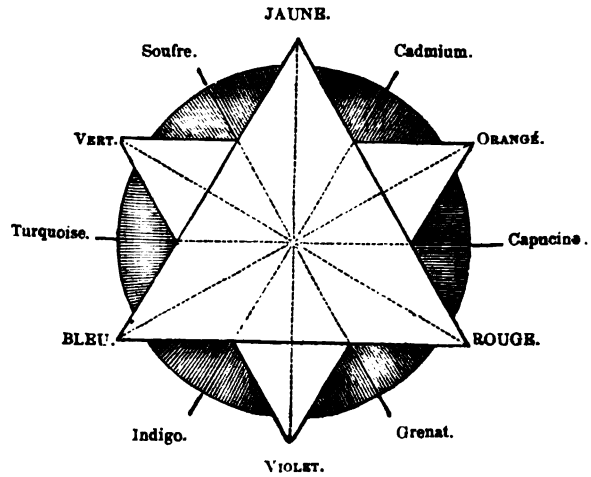
L'achromatisme se produit également lorsque l'on mêle ensemble, à égales doses, les trois couleurs primaires : jaune, rouge et bleu. Si l'on fait passer un rayon de soleil à travers trois cellules de verre remplies de trois liquides jaune, rouge et bleu, le rayon qui les aura traversées en sortira parfaitement achromatique, c'est-à-dire incolore. Du reste, pour peu qu'on y regarde, on reconnaîtra que ce second phénomène ne diffère pas du premier, car si le bleu détruit l'orangé, c'est parce que l'orangé contient les deux autres couleurs primaires, le jaune et le rouge; et si le jaune s'anéantit dans le violet, c'est que le violet contient les deux autres couleurs primaires, le rouge et le bleu. Remarquons déjà combien est juste cette expression de couleurs amies et de couleurs ennemies que nous fournit le commun langage, puisque les complémentaires se soutiennent jusqu'au triomphe, ou se combattent jusqu'à la mort.

Pour bien se rappeler ce phénomène, il est indispensable au lecteur de composer une rose chromatique ou d'avoir présente à l'esprit celle dont nous donnons ici l'image au simple trait, faute d'une gravure coloriée ou d'une chromo-lithographie [1].

1. Cette rose des couleurs est une image mnémonique indispensable. Elle rend en quelque sorte visible la loi des complémentaires, et elle en exprime les vérités. Si l'on divise la circonférence en 360 degrés, on y voit clairement que chacune des couleurs binaires parfaites est à égale distance des deux couleurs primaires qui la composent. Ainsi l'orangé est à 60 degrés du jaune et à 60 degrés du rouge. On y voit aussi où commence et où finit le domaine des six couleurs... Nous aurons, du reste, à revenir sur ces belles questions, si importantes et si peu connues, dans la dernière partie de cet ouvrage, qui sera consacrée aux lois de l'ornementation.

Digitized by Google

Aux angles du triangle debout sont les trois couleurs primaires : jaune, rouge et bleu; aux angles du triangle renversé les trois couleurs binaires : orangé, vert et violet; entre ces six couleurs, combinées deux à deux, se placent les nuances intermédiaires : soufre, turquoise, indigo, grenat, capucine, cadmium (jaune tirant sur l'orangé).



Une observation très-curieuse à faire, c'est que, si l'on choisit dans cette rose trois points colorés, qui puissent former entre eux un triangle équilatéral, les couleurs situées à ces trois points auront toutes les propriétés des complémentaires. Prenons, par exemple, les teintes soufre, capucine et indigo : ces trois teintes, étant placées aux angles d'un triangle équilatéral, seront parfaitement achromatiques, c'est-à-dire que, réunies et équilibrées, elles se détruiront absolument et produiront une valeur incolore, tandis que, si l'on rapproche le soufre du grenat qui lui est exactement opposé, étant à égale distance du capucine et de l'indigo, le grenat et le soufre se surexciteront réciproquement, parce qu'ils sont complémentaires l'un de l'autre.

Mais les couleurs complémentaires ont d'autres vertus, non moins merveilleuses que celles de s'exalter mutuellement ou de s'entre-détruire. « Mettre une couleur sur une toile, dit M. Chevreul, ce n'est pas seulement teindre de cette couleur tout ce qu'a touché le pinceau, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace environnant; ainsi un cercle rouge est entouré d'une légère auréole verte, qui va s'affaiblissant à mesure qu'elle s'éloigne; un cercle orangé est entouré d'une auréole bleue; un cercle jaune est entouré d'une auréole violette..... et réciproquement. »

Déjà cette belle observation avait été faite par Gœthe et par Eugène

Digitized by Google

Delacroix. Eckermann raconte (*Conversations de Gœthe*) que, se promenant dans un jardin avec le philosophe, par une belle journée d'avril (1829), comme ils regardaient des crocus jaunes qui étaient en pleine fleur, ils remarquèrent que leurs regards en se reposant sur le sol y apercevaient des taches violettes. A la même époque, Eugène Delacroix, occupé un jour à peindre une draperie jaune, se désespérait de ne pouvoir lui donner l'éclat qu'il aurait voulu, et il se disait : « Comment donc s'y prennent Rubens et Véronèse pour trouver de si beaux jaunes et les obtenir aussi brillants?... » Là-dessus il résolut d'aller au musée du Louvre et il envoya chercher une voiture. C'était vers 1830; il y avait alors dans Paris beaucoup de cabriolets peints en jaune serin: ce fut un de ces cabriolets qu'on lui amena. Au moment d'y monter, Delacroix s'arrêta court, observant à sa grande surprise que le jaune de la voiture produisait du violet dans les ombres. Aussitôt il congédia le cocher et, rentré chez lui tout ému, il appliqua sur-le-champ la loi qu'il venait de découvrir, à savoir : que l'ombre se colore toujours légèrement de la complémentaire du clair, phénomène qui devient surtout sensible lorsque la lumière du soleil n'est pas trop vive et que nos yeux, comme dit Gœthe, portent sur un fond propre à faire bien voir la couleur complémentaire.

Cette couleur est-elle produite par notre œil? Il ne nous appartient pas d'en décider; mais il est sûr qu'en sortant d'une chambre toute tendue de bleu, par exemple, on voit pour quelques moments les objets se teindre en orangé. « Supposons, dit Monge (*Géométrie descriptive*), que nous soyons dans un appartement exposé au soleil et dont les fenêtres soient fermées par des rideaux rouges; si dans le rideau il se trouve une ouverture de trois ou quatre millimètres de diamètre, et qu'on présente à peu de distance un papier blanc pour recevoir le faisceau de rayons qui passe par cette ouverture, ces rayons prendront sur le papier une tache *verte;* que si les rideaux étaient verts, la tache serait rouge. »

Monge ne donne pas la raison du phénomène. Cette raison est, je crois, que notre œil, étant fait pour la lumière blanche, a besoin de la compléter quand il n'en possède qu'une partie. A un homme qui ne perçoit que des rayons *rouges*, que faut-il pour compléter la lumière blanche? Il lui faut le jaune et le bleu; or, le jaune et le bleu sont contenus l'un et l'autre dans le *vert*. C'est donc le vert qui rétablira l'équilibre de la lumière dans un œil fatigué par des rayons rouges.

C'est pour avoir connu ces lois, pour les avoir étudiées à fond, après les avoir par intuition devinées, qu'Eugène Delacroix a été un des plus grands coloristes des temps modernes, et l'on peut même dire le plus grand, car il a surpassé tous les autres, non-seulement par le langage

Digitized by Google

esthétique de son coloris, mais par la variété prodigieuse de ses motifs et par l'orchestration de ses couleurs. Semblable à un chanteur qui posséderait tous les registres de la voix humaine, il a reculé les limites de la peinture en ajoutant des expressions nouvelles à son éloquence.

Ce n'est pas tout encore : si l'on mêle ensemble deux couleurs complémentaires, à proportions inégales, elles se détruiront partiellement et l'on aura un ton rompu qui sera une variété du gris. Composez, par exemple, un mélange où il entre dix de jaune et huit de violet, il y aura destruction de couleurs ou achromatisme pour les huit dixièmes; mais les deux autres dixièmes formeront un gris qui sera nuancé de jaune, parce qu'il y aura eu un excédant de jaune dans le mélange. Ainsi se composent toutes les innombrables variétés de couleurs que l'on appelle rabattues, et qui sont des excédants d'achromatisme, comme si la nature employait pour ses colorations ternaires la destruction des couleurs, de même qu'elle se sert de la mort pour entretenir la vie.

La loi des complémentaires une fois connue, avec quelle sûreté va procéder le peintre, soit qu'il veuille pousser à l'éclat des couleurs, soit qu'il veuille tempérer son harmonie, soit qu'il cherche à la rendre mordante et fière par les brusques rapprochements qui conviennent à l'expression d'une scène guerrière ou tragique ! Je suppose qu'il faille rabattre dans son tableau un vermillon criard, l'artiste instruit des lois de la couleur, au lieu de salir au hasard ce vermillon pour en adoucir l'âpreté, l'abaissera par une addition de bleu, et suivra ainsi, sans tâtonnement, la marche de la nature.

Mais, sans même toucher à une couleur, on peut la fortifier, la soutenir, l'apaiser, la neutraliser presque, en opérant sur ce qui l'avoisine. Si l'on juxtapose deux semblables à l'état pur, mais à divers degrés d'énergie, comme du rouge foncé et du rouge clair, on obtiendra tout ensemble un contraste par la différence d'intensité et une harmonie par la similitude des teintes. Si l'on rapproche deux semblables, l'une pure, l'autre rompue, par exemple du bleu pur et du bleu gris, il en résultera un autre genre de contraste qui sera modéré encore par la ressemblance. Dans une étude sur Eugène Delacroix, nous avons dit comment il avait su appliquer ces précieuses données de la science contemporaine, tantôt avec délicatesse, tantôt avec audace; nous avons raconté comment il essayait ses teintes, comment il y cherchait tantôt l'accord des semblables, tantôt l'analogie des contraires, et comment il en mesurait les rapprochements et les espaces, car du moment que les couleurs ne doivent pas être employées à quantités égales ni à égales intensités, l'artiste demeure libre tout en obéissant à des lois infaillibles. C'est à lui d'éprouver

Digitized by Google

ses doses, de distribuer à ses teintes les places et les rôles, de calculer les étendues qu'il leur donnera et de faire, pour ainsi parler, une répétition secrète du drame que formera son coloris. C'est à lui d'employer les ressources du blanc et du noir, de prévoir le mélange optique, de connaître la vibration des couleurs, et enfin de prendre garde à l'effet que doit produire la lumière diversement colorée, suivant qu'elle est du matin ou du soir, du nord ou du midi.

Le blanc et le noir. — Deux siècles avant Newton, Léonard de Vinci écrivait : « Le blanc n'est pas une couleur par lui-même ; il est le contenant de toutes les couleurs. » (*Il bianco non e per se colore, ma il ricetto di qualunque colore.*) Le blanc, en effet, n'est jamais plus blanc, c'est-à-dire plus parfait, que lorsqu'il réfléchit le plus de lumière et qu'il est absolument incolore. Quant au noir, il en est de plusieurs sortes : le noir négatif, celui que produisent les plus épaisses ténèbres de la nuit, — le noir par intensité, celui qu'engendre une couleur primaire à son plus haut degré de concentration, et qui a été signalé par le peintre Ziegler dans ses belles *Études céramiques.* Supposez trois cylindres de verre remplis du jaune le plus concentré, du bleu le plus profond, du rouge le plus intense, chacune de ces trois couleurs primaires donnera la sensation du noir. Que si vous mêlez du blanc à ce noir, vous verrez renaître la *qualité* jaune, rouge ou bleue, de la couleur renfermée dans le cylindre, et la coloration deviendra plus éclatante à mesure que vous augmenterez la *quantité*, de blanc, en d'autres termes, la quantité de lumière, — le noir normal est formé par le mélange des trois couleurs primaires en état d'équilibre et à leur maximum d'intensité, mélange qui produit comme on l'a vu plus haut, l'achromatisme. « Plus les couleurs sont riches en principes colorants, dit Charles Bourgeois (*Manuel d'optique expérimentale*), plus l'achromatisme est obscur. » Et comme il suffit du moindre excédant de jaune, de rouge ou de bleu pour nuancer l'achromatisme, le peintre, en composant son noir, pourra lui laisser une imperceptible coloration, en vue de l'effet qu'il veut obtenir. Mais, dégagé de toute nuance, et à l'état pur, le noir n'est pas plus une couleur que le blanc.

Quel sera maintenant l'effet du blanc et du noir dans la peinture ?

Si le coloris du tableau est d'une extrême magnificence et d'une grande variété, le blanc et le noir, — soit à l'état plus ou moins franc, soit à l'état de gris, — agissant comme non-couleurs, serviront à reposer l'œil, à le rafraîchir, en modérant l'éblouissant éclat du spectacle entier. Mais, appliqués contre telle ou telle couleur en particulier, le blanc la rehausse, le noir l'abaisse. Pourquoi ? Parce qu'un rouge, par exemple, est d'au-

Digitized by Google

tant plus rouge qu'il est moins lumineux ; si on le rapproche du blanc, il devient en comparaison moins clair et par conséquent plus rouge. Au contraire, si à côté de ce rouge vous placez du noir, le rouge, paraissant à côté de ce noir plus lumineux, paraîtra moins rouge, car tout ce qu'une couleur gagne en lumière, elle le perd en énergie colorifique, et la preuve, c'est qu'à force de lumière elle irait s'évanouir dans le blanc, de même qu'à force de vigueur et de concentration, elle irait se résoudre dans le noir. Encore un exemple. Prenons du *cinabre ;* c'est une substance composée de soufre et de mercure, de laquelle on tire ce rouge brillant qui s'emploie dans la peinture des vitraux. En masse, le cinabre est d'un rouge assez terne, semblable à celui d'une brique brune ; mais, à mesure que nous allons le broyer, il perdra cette couleur obscure et foncée ; en se divisant il acquerra plus de surface, et, pénétré par le blanc de la lumière, il la renverra par un plus grand nombre de molécules. Enfin, quand il sera réduit en poudre impalpable, il offrira un rouge éclatant et deviendra du *vermillon.*

Indépendamment de ces actions et réactions, — je dis réactions parce que toute couleur, mise à côté d'un blanc ou d'un noir, les teinte légèrement de sa complémentaire, — le noir et le blanc ont une valeur esthétique ou de sentiment. Dans un tableau sinistre, le rôle du blanc resserré est celui que joue en plein orchestre un coup de tam-tam. Ainsi la touche de linge blanc qu'on aperçoit sur le manteau de Virgile dans la *Barque du Dante,* d'Eugène Delacroix, est un réveil terrible au milieu du sombre ; elle brille comme un éclair qui sillonne la tempête. D'autres fois, ce prodigieux coloriste emploie le blanc pour corriger ce qu'aurait de brutal la contiguïté de deux couleurs franches, telles que le rouge et le bleu. Dans un des pendentifs qui décorent si magnifiquement la bibliothèque du Corps législatif, le bourreau qui a tranché la tête de saint Jean-Baptiste, est vêtu de rouge et de bleu, deux couleurs dont le rapprochement est adouci par un peu de blanc qui les relie en leur conservant toutefois un aspect énergique, convenable pour la figure d'un exécuteur. Ainsi se trouve réalisée une harmonie bien rare, celle du drapeau tricolore. Ziegler a observé que, ce drapeau déployé, la hampe horizontale, présente un ensemble discordant et âpre ; mais dès que, par l'effet des plis, les quantités deviennent inégales et qu'une couleur domine les autres, l'harmonie renaît : « Le vent qui agite l'étoffe en ondulations variées, fait « passer les trois couleurs par toutes les tentatives de proportions que « peut faire un artiste intelligent : de temps à autre, l'effet en est ad- « mirable. »

De toute manière, le blanc et le noir ne doivent paraître dans la pein-

Digitized by Google

ture qu'à petites doses, le noir surtout, qui, plutôt que d'être étendu sur un grand espace, sera réparti et répété sur des espaces étroits, quand il s'agira de mettre des sourdines à la couleur dans un tableau lugubre. Si j'ai bonne mémoire, le noir et le blanc produisaient, ainsi dispersés, un effet tragique dans le *Naufrage du Don Juan*, d'Eugène Delacroix, où, sur la mer d'un émeraude profond, ils se détachaient comme des notes funèbres (motivées par des coiffures noires ou par des bouts de linge), qui semblaient exprimer aux yeux les angoisses de ces naufragés que la faim a rendus fous, et qui sont secoués, ballottés entre l'espoir de la vie et les étreintes de la mort.

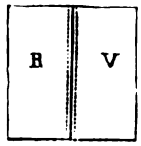
Le mélange optique. — Un jour que nous visitions la bibliothèque du palais du Luxembourg, nous fûmes frappé de l'effet merveilleusement riche qu'a obtenu le peintre de la coupole centrale, — c'est encore Eugène Delacroix, — et cependant cette coupole étant dépourvue de lumière, il avait fallu que l'artiste combattît l'obscurité de la surface concave qu'il avait à peindre, et y créât une lumière artificielle par le jeu de ses couleurs. Parmi les figures mythologiques ou héroïques dont se compose sa décoration, et qui se promènent dans une sorte de jardin enchanté, on distingue une figure de femme à demi nue, assise sous les ombrages de cet Élysée, et dont les carnations conservent dans l'ombre la teinte la plus délicate, la plus transparente, la plus aimable. Comme nous admirions l'admirable fraîcheur de ce ton rose, un peintre qui avait été l'ami de Delacroix et qui l'avait vu travailler aux peintures de la coupole, nous dit en souriant : « Vous seriez bien surpris si vous saviez quelles sont les couleurs qui ont produit ces chairs roses dont l'effet vous ravit. Ce sont des tons qui, vus séparément, vous auraient paru aussi ternes, Dieu me pardonne, que la boue des rues... » Comment s'était opéré ce miracle? Par la hardiesse qu'avait eue Delacroix de sabrer brutalement le torse nu de cette figure avec des hachures d'un vert décidé qui, neutralisé en partie par sa complémentaire, le rose, forme avec ce rose dans lequel il s'absorbe, un ton mixte et frais qui n'est sensible qu'à distance, en un mot, une couleur *résultante* qui est justement ce qu'on appelle le mélange optique.

Lorsque nous regardons, à quelques pas, un châle de cachemire, nous percevons le plus souvent des tons qui ne sont pas dans le tissu, mais qui se composent d'eux-mêmes au fond de notre œil par l'effet des réactions réciproques d'un ton sur l'autre. Deux couleurs juxtaposées ou superposées en telles ou telles proportions, c'est-à-dire suivant l'étendue que chacune d'elles occupera, formeront une troisième couleur que nos

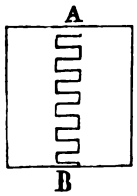
Digitized by Google

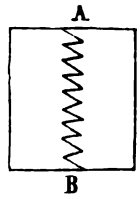
regards percevront à distance, sans que le tisseur ou le peintre l'aient écrite. Cette troisième couleur est une résultante que l'artiste a prévue et qui est née du mélange optique.

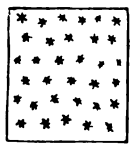
Mais comment obtenir ces mélanges sans faire plier la forme aux intentions du coloriste? Là est le côté faible de toute peinture où le coloris domine. Lorsque notre œil perçoit simultanément plusieurs couleurs, l'effet résultant tient à la forme des objets colorés, à leurs proportions, à leur manière d'être, de s'agencer entre eux, de se grouper. Pour nous faire bien comprendre, supposons deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, juxtaposées sur un panneau rectangulaire divisé en deux bandes R, V :

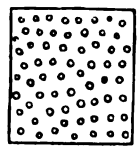


les deux couleurs s'exalteront réciproquement, surtout le long de la frontière qui les sépare. Si maintenant nous découpons un autre panneau en bandes parallèles très-étroites, et que ces bandes soient peintes alternativement en rouge et en vert, l'œil ne percevant plus distinctement chacune des bandes rouges et vertes, l'*individualité* de la couleur disparaîtra avec l'individualité de la forme, et il arrivera que, le rouge et le vert se mêlant et se détruisant l'un l'autre par ce mélange apparent, mélange optique, le second panneau paraîtra grisâtre et incolore. Que si la ligne de jonction est brisée de manière à permettre la pénétration mutuelle des contraires, il se produira sur les lignes A B une teinte qui sera parfaite-









ment incolore, à la condition que les dentelures soient assez petites pour

Digitized by Google

que le regard les confonde. Mais si la proportion change et que les dentelures soient inégales, il en ressortira un gris rouge ou un gris vert d'une charmante finesse.

Un phénomène semblable se produira sur une étoffe jaune constellée de violet et sur une étoffe bleue semée de mouchetures orangées.

Ses tons les plus précieux, les plus fins, les plus rares, Delacroix ne les apprêtait point sur sa palette avant de les poser sur le mur ; il en calculait la composition future et spontanée ; il les faisait *résulter* de sa combinaison. Dans le tableau des *Femmes d'Alger*, qui est au Musée du Luxembourg, telle chemise rosée à semis de petites fleurs vertes donne naissance à un troisième ton indéfinissable que l'on ne peut nommer avec précision et que jamais un copiste n'obtiendra s'il veut le composer d'avance et le porter sur la toile au bout du pinceau.

La vibration des couleurs. — « Le parallèle entre le son et la lumière est si parfait, qu'il se soutient même dans les plus petites circonstances. » Ainsi parle un savant de génie, Euler (*Lettres à une princesse d'Allemagne*). De même que le grave ou l'aigu des sons dépendent du nombre des vibrations que rend la corde tendue, dans un temps donné, de même on peut dire que chaque couleur est astreinte à un certain nombre de vibrations qui agissent sur l'organe de la vue comme les sons sur l'organe de l'ouïe. Et non-seulement la vibration est une qualité inhérente aux couleurs, mais il est extrêmement probable, comme le pense Euler, que les couleurs elles-mêmes ne sont autre chose que les différentes vibrations de la lumière. Pourquoi cette fleur, maintenant si fraîche et si brillante, va-t-elle se décolorer si nous la détachons de sa tige ? Parce que, faute de suc nourricier, elle aura bientôt perdu toute vigueur, tout ressort, et que le tissu, semblable à une corde détendue, ne rendra plus le même nombre de vibrations.

Les Orientaux, qui sont d'excellents coloristes, lorsqu'ils ont à teindre une surface unie en apparence, ne laissent pas de faire vibrer la couleur en mettant ton sur ton à l'état pur, bleu sur bleu, jaune sur jaune, rouge sur rouge, et c'est par là qu'ils obtiennent l'harmonie sur des étoffes, des tapis ou des vases, même lorsqu'ils n'y ont employé qu'une seule teinte, parce qu'ils en ont varié les valeurs, du clair au sombre. Un homme qui possède à merveille les lois de la couleur et du décor pour les avoir étudiées en Orient avec beaucoup de sagacité et de finesse, M. Adalbert de Beaumont, a été le premier parmi nous à réagir contre cette égalité de couleur que l'on recherche dans nos fabriques comme une perfection, et que les Chinois regardent avec

Digitized by Google

tant de raison comme un défaut. « Plus la couleur est intense, que ce soit un rouge haricot, un bleu lapis ou un bleu turquoise, dit M. de Beaumont (*Revue des Deux Mondes*), plus les Orientaux la font miroiter, afin de la nuancer sur elle-même, afin de la rendre encore plus intense et d'empêcher la sécheresse et la monotonie, afin de produire en un mot cette vibration sans laquelle une couleur est aussi insupportable à nos yeux que le serait un son pour nos oreilles aux mêmes conditions. »

Instruit de cette loi par l'intuition ou par l'étude, Eugène Delacroix n'avait garde d'étendre sur sa toile un ton uniforme lors même qu'il voulait avoir l'unité d'aspect dans un ciel ou dans un fond d'architecture. Non-seulement il faisait tressaillir sa surface par le ton-sur-ton, mais sa manière d'opérer ajoutait encore à ce tressaillement. Au lieu de coucher sa couleur horizontalement, il la tamponnait avec la brosse sur une préparation de la même teinte, mais plus soutenue, laquelle devait transparaître un peu partout, assez également pour produire à distance l'impression de l'unité, tout en donnant une profondeur singulière au ton ainsi modulé sur lui-même, ainsi *vibrant*, c'est bien le mot. Faute d'avoir connu cette loi, des peintres illustres nous ont rapporté d'Afrique de grands ciels de papier, balayés proprement et très-également de gauche à droite, avec une monotonie désespérante et une prétendue fidélité de procès-verbal. A ces ciels unis, froids et plats, comparez les fonds de l'hémicycle d'*Orphée* (bibliothèque du Corps législatif), ceux du *Démosthènes haranguant la mer*, ceux de l'*Entrée des croisés à Constantinople* (Musée de Versailles), ou, sans aller si loin, comparez les peintures de la Bibliothèque avec les calottes des cinq coupoles où un peintre décorateur a figuré un ciel d'après les procédés ordinaires, et vous sentirez immédiatement quelle distance sépare le peintre devenu coloriste, de celui qui n'a pas voulu le devenir.

Couleur de la lumière. — Dans la nature, la lumière nous arrive diversement colorée, suivant les climats, les milieux, les heures du jour. Lorsque le peintre aura choisi un effet de lumière incolore, de lumière diffuse et grise, les lois de l'exaltation et de l'affaiblissement des couleurs n'auront rien de contraire à celles du clair-obscur, c'est-à-dire qu'il suffira d'accuser vivement les couleurs dans le clair et de les adoucir dans l'ombre (sauf le cas des étoffes luisantes et des corps polis, tels que satins, cuirasses, armures). Mais si le peintre choisit une lumière froide et bleue, ou bien chaude et orangée, les phénomènes qui vont se produire le dérouteront s'il n'a pas les notions de la couleur.

Une draperie bleue, par exemple, éclairée par la lumière froide du

Digitized by Google

nord, aura son bleu exalté dans le clair, atténué dans l'ombre. Au contraire, si la lumière est orangée, comme celle du soleil, cette même draperie paraîtra beaucoup plus bleue dans les ombres et beaucoup moins dans le clair. Pourquoi? Parce que le mélange des complémentaires (orangé et bleu) aura substitué un gris teinté au bleu pur de l'étoffe, dans les parties éclairées. Remplacez maintenant la draperie bleue par une draperie orangée : si vous l'éclairez à la lumière du nord, le bleu de cette lumière neutralisera en partie l'orangé (d'après la loi des complémentaires), mais cela n'aura lieu que dans le clair, car dans l'ombre, l'orangé se trouvant à l'abri des rayons qui l'auraient décoloré, conservera toute la valeur que l'ombre peut lui conserver. D'où il résulte que l'effet des lumières colorées sur les couleurs ne saurait être obtenu que par la connaissance absolue des phénomènes que nous avons exposés.

Si tant de tableaux nous affectent si désagréablement, c'est que la plupart des peintres ignorent ces lois. Si le bleu et le violet, en particulier, sont des couleurs tant redoutées et si inquiétantes, c'est que les artistes exaltent ces couleurs là où ils devraient les affaiblir et les affaiblissent là où ils devraient les exalter, et cela faute d'avoir tenu compte de la lumière bleue, orangée ou jaune, qu'ils ont choisie[1].

Telles sont les lois qui doivent guider le peintre dans le jeu des couleurs; telles sont les richesses dont il dispose. Heureux s'il ajoute à la beauté optique l'expression du sentiment voulu, et si, accordant sa palette au diapason de la fable ou de l'histoire, il sait en tirer des accents de poésie. A dire vrai, c'est de nos jours seulement qu'a été trouvée l'éloquence du coloris, sa valeur esthétique. Véronèse et Rubens sont toujours préoccupés de donner une fête au regard, de lui jouer une sérénade, même lorsque le drame représenté voudrait des harmonies sombres, austères, froides ou stridentes. Que Jésus-Christ soit assis aux Noces de Cana, ou qu'il marche au Calvaire, ou qu'il apparaisse aux disciples d'Emmaüs, Véronèse ne change point ou ne change guère le caractère moral de ses

1. On sait que les couleurs ne sont pas à la lumière des bougies, de la lampe ou du gaz, ce qu'elles sont au grand jour, et c'est là ce qui empêche les peintres de travailler la nuit à leurs tableaux. Or, il résulte d'expériences publiquement faites à Nancy par M. Nicklès (*Revue des cours scientifiques*) et du compte qu'en a rendu M. Chevreul à l'Académie des sciences, que la lumière du magnésium et la lumière électrique, sans être identiques à celle du soleil, peuvent y suppléer, parce qu'à ces lumières, qui font merveilleusement ressortir les couleurs pures, les nuances conservent leur valeur respective et ne sauraient être confondues, comme elles le sont à l'éclairage artificiel du gaz, des lampes ou des bougies.

Digitized by Google

couleurs. Il ne renonce pas à l'enchantement des yeux. Avec une sérénité naïve, il contredit au besoin la sévérité du fond par la magnificence extérieure. A son tour, Rubens fait à peine une différence entre le coloris qu'il emploiera pour peindre des femmes superbes dans un *Jardin d'amour*, et celui qui nous montrera ces mêmes femmes précipitées en enfer, comme un ruisseau de corps frais et roses, dans un *Jugement dernier*. Même lorsqu'il veut nous épouvanter, il s'obstine à nous séduire.

Plus poëte, plus pénétré de son sujet, plus ému de son émotion, Eugène Delacroix ne manque jamais de monter sa lyre au ton de sa pensée, et de faire que le premier aspect de son tableau soit le prélude de sa mélodie, grave ou légère, mélancolique ou triomphante, douce ou tragique. Du plus loin, avant de rien discerner, le spectateur pressent les coups qui frapperont son âme. Quelle désolation dans le ciel crépusculaire du *Christ au tombeau!* Quelle tristesse amère et âpre dans le tableau de *Hamlet devant le fossoyeur!* Quelle sensation de bien-être physique se dégage de la *Noce juive au Maroc*, dont l'harmonie composée de deux couleurs dominantes et complémentaires, le vert et le rouge (le rouge chaud dans l'ombre, le vert froid dans le clair), procure l'idée de fraîcheur en laissant deviner au dehors un soleil incandescent! Et quelle haute fanfare dans le coloris de la *Justice de Trajan*, où l'on voit l'empereur romain, en sa pompe et sa pourpre, sortir d'un arc de triomphe, accompagné de ses généraux, de ses buccinateurs et de ses aigles, tandis qu'une femme éplorée jette aux pieds de Trajan un enfant mort! En bas, les tons livides, en haut, les gammes splendides et radieuses; un arc qui s'emplit d'azur, et un ciel qui devient éblouissant par le contraste simultané que forment les tons orangés d'un trophée d'armes.

Voilà comment les coloristes peuvent nous ravir par les moyens que la science a découverts. Mais n'hésitons pas à le dire : le goût de la couleur, lorsqu'il prédomine absolument, coûte bien des sacrifices; souvent il détourne l'esprit de sa route, il altère le sentiment, il dévore la pensée. Le coloriste passionné, avons-nous dit, invente sa forme pour sa couleur: rien n'est plus vrai. Tout, chez lui, est subordonné à l'éclat de la teinte. Non-seulement le dessin fléchit alors et doit fléchir, mais la composition est commandée, gênée, violentée par la couleur. Pour amener ici une teinte violette qui surexcitera telle draperie jaune, il faudra ménager à cette teinte un espace, inventer un accessoire peut-être inutile. Dans le *Massacre de Scio*, telle sabretache a été mise en un coin uniquement parce que le peintre avait besoin en cet endroit d'une masse orangée. Pour réconcilier les contraires après les avoir exaltés, pour rapprocher les semblables après les avoir purifiés ou rompus, il faudra se permettre

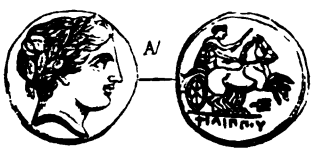
Digitized by Google

toutes sortes de licences, chercher des prétextes à couleurs, introduire des objets brillants, des meubles, des lambeaux d'étoffes, des fragments de mosaïque, des armes, des tapis, des vases, des perrons, des murs, des animaux d'un riche pelage, des oiseaux d'un riche plumage, et ainsi les couches inférieures de la nature prendront peu à peu la première place et le disputeront à la dignité des figures humaines, qui seules doivent occuper la cime de l'art, parce que seules elles représentent la plus haute expression de la vie, qui est la pensée.

Oui, en poursuivant avec passion le triomphe de la couleur, le peintre court risque de sacrifier l'action au spectacle. Aussi, que font nos coloristes? Ils s'en vont en Orient, en Égypte, au Maroc, en Espagne, pour en rapporter tout un arsenal de matériaux voyants : coussins, babouches, narghilés, turbans, burnous, cafetans, nattes, parasols... Ils se font des héros avec les lions et les tigres. Ils exagèrent l'importance du paysage; ils doublent l'intérêt du costume et des substances inertes, et ainsi, la peinture devenant descriptive, le grand art déchoit insensiblement et menace de disparaître.

Que le coloris joue donc son vrai rôle, qui est de nous amener le cortége de la nature extérieure et d'associer les splendeurs de la création matérielle à l'action de l'homme ou à sa présence. Surtout, que le coloriste choisisse dans les harmonies de la couleur celles qui semblent, comme dit le poëte, *se conformer à sa pensée*. Mais, qu'on le sache bien, la prédominance de la couleur aux dépens du dessin serait une usurpation du relatif sur l'absolu, de l'apparence passagère sur la forme permanente, de l'impression physique sur l'empire des âmes. De même que les littératures inclinent à leur décadence quand les images l'emportent sur les idées, de même l'art se matérialise et décline infailliblement lorsque l'esprit qui dessine est vaincu par la sensation qui colore; lorsqu'en un mot l'orchestre, au lieu d'accompagner le chant, devient à lui seul tout le poëme.

CHARLES BLANC.



Digitized by Google

DE

QUELQUES EAUX FORTES ET DESSINS

DE PAUL POTTER

Un hasard heureux nous rendait possesseur, il y a deux ans passés, d'une planche de Marc-Antoine d'après Raphaël ; aujourd'hui, la fortune, non moins propice, fait tomber en nos mains le cuivre même sur lequel Paul Potter a tracé sa première eau-forte : le *Vacher*. Potter n'avait que dix-huit ans quand il l'exécuta, et cependant il était déjà si sûr de lui-même qu'il ne craignit pas de donner aux cinq vaches de cette composition les attitudes les plus diverses, depuis le profil le plus simple jusqu'au raccourci le plus audacieux. Dans la première vache, on ne peut assez admirer la science dont Paul Potter a fait preuve pour mettre en relief l'épaule, exprimer la concavité des flancs et accuser la saillie osseuse du train de derrière ; dans celle qui rumine, couchée près de sa compagne, il a créé un chef-d'œuvre en en dessinant la tête pleine de vie. Quant aux trois autres vaches, qu'on aperçoit à un plan plus éloigné, elles présentent des poses qui eussent effrayé un maître habitué depuis longtemps à se jouer des difficultés ; aussi n'est-on pas étonné de trouver la trace d'un repentir dans le dessin des jambes de la première vache qui descend de face un monticule que deux autres achèvent de gravir. Mais si la correction parfaite du dessin et la vérité frappante du caractère des animaux de Paul Potter nous surprennent à bon droit, nous devons aussi louer l'habileté merveilleuse avec laquelle ce maître a manié la pointe. Dans ses eaux-fortes, Potter a su, en effet, varier avec un art infini ses tailles pour traduire les diverses espèces des plantes et les

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

moindres accidents du pelage de ses bêtes. Le poil, lisse sur les joues, se ramasse, se frise et se sépare sur le front; il se creuse en sillons sur le cou, se redresse sur l'échine, se rebrousse sous le ventre et pend en touffes longues et épaisses sur les cuisses. Les chardons et les herbes qui couvrent le premier plan, les chênes et les arbres qui bornent l'horizon, à droite, montrent une dextérité de main qu'on ne rencontre que bien rarement dans les estampes faites par des peintres.

La planche du *Vacher* n'a pas toujours été telle qu'elle est aujourd'hui. Lorsque Paul Potter la grava, en 1643, elle était plus grande et offrait, à gauche, au delà d'un petit fossé, un autre groupe de vaches. De cet état de la planche, on connaît des épreuves sans aucune inscription et d'autres sur lesquelles on lit : « Pauwelus Potter in. et fecit A° 1643. » La planche, large de 265 millimètres et haute de 180, faisait alors pendant au *Berger* gravé l'année suivante, en 1644. Paul Potter pensait très-probablement faire entrer ces deux pièces dans une suite; ou, du moins, c'est ce que nous permet de supposer un dessin représentant douze porcs, daté également de 1644, et ayant exactement les mêmes dimensions. Ce dessin, dont M. Reiset nous a donné la description dans le catalogue de sa collection appartenant actuellement à M. le duc d'Aumale, est terminé à la pierre noire et à l'encre de Chine; et il est d'autant plus précieux qu'il nous apprend avec quel soin extrême Paul Potter arrêtait ses compositions avant de les exécuter à l'eau-forte.

Un accident est-il arrivé au cuivre du *Vacher*, ou bien Paul Potter jugea-t-il que son paysage gagnerait à être ramené à des proportions moindres? Nous ne pouvons le dire. Ce que nous savons, c'est qu'en 1649 il réduisit la planche à la largeur de 200 millimètres, et qu'au groupe de vaches il substitua une petite mare et une de ces vastes prairies à horizon éloigné qu'il affectionnait tout particulièrement. Paul Potter revit aussi les contours de la vache vue de profil et effaça l'ancienne signature pour la remplacer par : « Paulus Potter, in. et f. 1649. » Quelques épreuves brillantes et fines furent tirées de la planche ainsi rajeunie et avant qu'elle ne devînt la propriété de F. de Witt, qui y mit son adresse dans le haut du ciel, à gauche. Plus tard, P. Schenck, en ayant acquis la propriété, effaça l'adresse de F. de Witt pour la remplacer par la sienne qu'il grava dans le bas. Après Schenck, la planche tomba entre les mains de quelque éditeur qui, la trouvant encore bonne, enleva l'adresse de Schenck et la tira avec ménagement, dans l'espoir de faire passer ces épreuves modernes pour des épreuves anciennes, antérieures même à celles portant l'adresse de F. de Witt.

Sur les dix-neuf autres planches de Paul Potter, y compris les deux

Digitized by Google

que Weigel a ajoutées à l'œuvre décrit par Bartsch, nous n'avons de remarques nouvelles à faire qu'au sujet de la suite des huit estampes représentant des *bœufs et des vaches*. Aux quatre états décrits par Weigel, dans son supplément au *Peintre graveur*, nous en ajouterons un qui trouve sa place entre le deuxième et le troisième. Dans les épreuves du deuxième état, qui portent l'adresse de Clément de Jonghe, on remarque, dans les parties ombrées, quelques petites taches occasionnées par un défaut de morsure. Ces petites taches reprises au burin, lorsque la planche appartenait encore à Clément de Jonghe, constituent notre troisième état.

Nous mentionnerons l'existence de ces taches dans le :

N° 1 — autour du muffle et parmi les touffes de poil qui avoisinent les cornes; à la queue; aux jarrets de derrière et au sabot de devant;

N° 2 — au muffle; sous le ventre, près de l'épaule, et à la poitrine;

N° 3 — au col, le long de l'épaule et sous le ventre;

N° 4 — au-dessous de l'oreille; sur la joue et sous le ventre;

N° 5 — sur la partie du col qui joint la tête, et sur le ventre, contre l'épaule;

N° 6 — une très-légère tache sur le fanon de la jambe droite de derrière;

N° 7 — sur le col, contre l'épaule, et sur le ventre, près de la cuisse;

N° 8 — sur la queue et sur les parties saillantes du train de derrière de la vache qui est debout.

Relativement à cette suite de *bœufs et de vaches*, nous ferons encore une remarque intéressante et nouvelle. Clément de Jonghe, en mettant son adresse sur la planche, eut le soin d'effacer, au-dessous de *Paulus Potter f.*, les mots : *et excudit*, qui se trouvent dans le premier état, et qui sont comme une preuve que l'illustre peintre tirait et éditait lui-même ses eaux-fortes.

Pour ses gravures comme pour ses peintures, il est probable que préalablement Paul Potter arrêtait d'une manière définitive sa composition sur le papier. Le soin parfait que ce peintre a mis dans toutes ses œuvres et l'exactitude rigoureuse de son dessin nous porteraient à le croire, même si le croquis très-poussé de M. le duc d'Aumale n'était point une pièce probante. Cependant nous ne connaissons de Paul Potter aucun dessin ayant un rapport direct avec ses gravures ou ses tableaux. Le Louvre ne possède de ce maître que deux croquis représentant des porcs. Nous avons fait reproduire ici, en *fac-simile*, l'un des deux, qui est particulièrement intéressant, parce qu'un contemporain de Paul Potter en a fait le sujet d'une estampe assez réussie, en y ajoutant,

Digitized by Google

à gauche, une cabane adossée à un arbre, et sur le premier plan quelques herbes qu'un des cochons dévore. Cette gravure rarissime, que Weigel et Bartsch n'ont point vue, se trouve au Cabinet des Estampes de Paris, qui l'a acquise, moyennant 161 francs, à la vente de Rigal. Dans le catalogue de cet amateur, qui l'avait achetée de M. Leyden fils, en 1811, à Amsterdam, elle figure sous le nom de Marc de Bye.

DESSIN DE PAUL POTTER (COLLECTION DU LOUVRE).

Mais c'est en vain que nous avons feuilleté l'œuvre entier de ce graveur pour y trouver une pièce exécutée dans une manière analogue. Parmi toutes ses estampes, gravées d'une pointe froide, maigre, monotone et inhabile à modeler, nous n'en avons point rencontré une seule qui rappelle les tailles grasses et fermes des *deux porcs*. Cette pièce serait-elle une exception dans l'œuvre de Marc de Bye, ou bien devons-nous la croire d'un graveur plus fort ? Nous n'osons point décider la question, tout en penchant pour la seconde proposition, et si nous avions à classer les œuvres des imitateurs de Paul Potter, nous placerions cette estampe immédiatement à la suite des gravures de Paul Potter, avant celles de Marc de Bye.

ÉMILE GALICHON.

Digitized by Google

JEAN FOUQUET

LE LIVRE D'HEURES

DE MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER

REPRODUCTION CHROMOLITHOGRAPHIQUE DES MINIATURES
APPARTENANT A MM. L. BRENTANO, FEUILLET DE CONCHES, A. FIRMIN DIDOT
ET LADY SPINGLE. — PARIS, L. CURMER, ÉDITEUR.

En 1726, un membre des Académies française et des inscriptions et belles-lettres, Boivin le cadet, rédigeant des Mémoires historiques sur la Bibliothèque du Roy, écrivait ces lignes à propos du règne de Louis XI : « . . . Il y avait aussi un enlumineur en titre appelé Jehan Fouquet, de Tours, dont l'habileté paraît surtout dans les tableaux historiques des *Antiquités judaïques* de Josèphe qui sont dans la bibliothèque de S. M. » Ce Jehan Fouquet, doué d'une certaine habileté « dans les tableaux historiques, » dont le nom arrivait à point sous la plume d'un compilateur pour parfaire l'éclat d'un règne, c'est un des ancêtres les plus vénérables de l'école française, un des maîtres qui marquent avec le plus de netteté et de vigueur ce qu'elle aurait donné, si un grand courant étranger n'était venu la troubler immédiatement au-dessous de sa source. Il subit le sort de toutes nos illustrations du moyen âge; son nom fut enseveli dans le triomphe des étrangers.

Mais notre génération a la passion de la justice et de la vérité, et c'est l'âme même du génie gaulois qui, depuis quarante ans, a servi d'inspiratrice à nos historiens. L'un des premiers, après la grande bataille romantique, M. de Bastard, dans une lettre à M. Paulin Pâris, revenait sur ce livre étonnant des *Antiquités judaïques*. Puis, M. Léon de Laborde, dans la *Renaissance des arts à la cour de France*, donnait sur le maître lui-même des détails importants. Enfin, M. Vallet de Viriville s'éprit pour Jehan Fouquet d'une passion sincère, et recueillit avec autant de sagacité que de patience tout ce qui pouvait servir à faire connaître l'homme et admirer l'œuvre. La biographie est loin d'être complète. Le temps et des mains barbares ont dispersé, lacéré, anéanti comme à plaisir les panneaux, les portraits qu'il avait peints, les feuillets qu'il avait enluminés. Nous n'aurons jamais qu'une statue mutilée et qu'une médaille fruste, mais telle qu'elle, lorsque la France, plus soucieuse de ses grands hommes, aura dressé l'inventaire de sa gloire, la figure savante et fière de Jean Fouquet tiendra le haut rang dans la galerie.

Digitized by Google

L'éditeur du *Livre d'Heures d'Anne de Bretagne* et des *Évangiles*. M. Curmer, vient d'entreprendre, à son point de vue particulier, une réhabilitation de Jehan Fouquet. C'est la chromolithographie qu'il appelle comme avocat en face du souverain juge, le Public. Il a réuni les pages du livre d'*Estienne Chevalier* dispersées aux quatre coins de l'Europe. Il nous les rend, sinon avec cette rigueur absolue de répétition que l'essence même du chef-d'œuvre ne peut comporter, mais avec un soin digne d'intéresser les délicats, avec un bonheur de réussite relative qui étonne, avec une persistance que ne rebute aucun obstacle. Grâce à ses soins, le nom de Jean Fouquet va revivre, et cette familiarité avec le maître de l'École de Tours éveillera dans l'esprit de la foule des idées plus respectueuses que celles qu'elle attachait jusqu'à ce jour à l'art de la miniature dans les manuscrits.

Maistre Estienne Chevalier, qui paraît avoir été un des Mécènes les plus sérieux de Jehan Fouquet, fut successivement notaire et secrétaire du roi, maître des comptes, trésorier de France, ambassadeur et contrôleur des finances sous Charles VII et Louis XI. Il ne paraît pas non plus avoir été l'ennemi des belles personnes, car il fut l'un des trois exécuteurs testamentaires d'Agnès Sorel. En demandant à Jean Fouquet ce livre somptueux dans lequel il est représenté au naturel, et où ses initiales et son nom sont semés à profusion, obéissait-il à une admiration naïve et sincère pour le talent du portraitiste et enlumineur tourangeau ? Était-il décidé secrètement par cette mystérieuse intuition de l'avenir qui pousse parfois la Richesse à se faire immortaliser par le Génie ? Nous l'ignorons ; mais son portrait, que M. Curmer a fait reproduire et dont nous parlerons plus loin, donne l'idée d'un esprit intelligent et réfléchi. Le livre fut d'ailleurs vraisemblablement exécuté vers 1460 [1], dans la période la plus décidée du talent du maître, après son retour d'Italie, où il avait peint, à Rome, le portrait d'Eugène IV, qui avait excité la curiosité même des Italiens et devait plus tard être cité avec éloges par Vasari. Ce livre dut absorber plusieurs années du travail de Fouquet. Gagnières et Montfaucon le parcoururent et le mentionnent. Vers le commencement du XVIIIe siècle, « le style gothique » n'inspirant plus aux esprits sublimes qu'un légitime mépris, ces *Heures* où l'art français du XVe siècle vivait dans sa saveur un peu amère, dans sa robuste naïveté, dans son respect pour les côtés fins et contenus de la réalité, ces *Heures* ne furent pas seulement arrachées page par page de leur reliure, elles furent ajustées au goût du jour : pour les rajeunir, leur nouvel et indigne propriétaire fit substituer des fleurons ineptes aux miniatures ou aux caractères d'écriture primitifs dans les médaillons ou cartels qui prennent place au-dessous des scènes.

Aujourdhui, de ce livre qui probablement renfermait les Heures des Offices de la Vierge et les Évangiles des quatre fêtes, M. Louis Brentano, de Francfort-sur-le-Mein, possède quarante feuillets ; M. Feuillet de Conches et lady Spingle un quarante et unième et un quarante-deuxième. La belle miniature qui est dans la riche bibliothèque de M. A. Firmin Didot paraît avoir été enlevée d'un autre livre. Mais nous avons la conviction que la publication de M. L. Curmer aidera à en retrouver d'autres qui sont classées, faute de points de comparaison, parmi les anonymes, dans des bibliothèques et des cabinets de la province et de l'étranger.

Chez les amateurs que nous venons de citer, M. L. Curmer a pu faire librement photographier les originaux. L'on comprend sans peine de quel secours est en pareil cas cette admirable et inoffensive invention de la photographie. L'artiste qui trace le

1. Jean Fouquet, né à Tours vers 1420, est mort vers 1485 ; mais ces dates sont peu certaines.

Digitized by Google

premier trait des contours sur la pierre lithographique a pu prendre sur l'épreuve un calque d'une justesse irrécusable; celui qui enlumine les 18 à 22 pierres qu'exige la chromo a sous les yeux un renseignement plus direct et plus sûr; la rapidité avec laquelle on obtient le cliché est une garantie contre les mille accidents qui peuvent survenir pendant le lent travail de l'artiste qui copierait la miniature; enfin, outre un résultat définitif auquel la vulgarisation de l'art n'a qu'à gagner, l'éditeur y trouve une énorme économie qui lui permet encore d'abaisser le prix de ces intéressantes publications à une moyenne inconnue jusqu'à nos jours.

L'ouvrage paraît par livraisons. Trente-deux grandes miniatures ont déjà été livrées. La simplicité de la mise en scène, la vérité des attitudes, l'intimité des intérieurs, le charme des paysages, l'exactitude des costumes, en font autant de compositions charmantes. La force des expressions et l'observation des passions, des tempéraments et des convenances, font de certaines d'entre elles des œuvres de premier ordre.

Toutes expriment sans fatigue et sans mièvrerie, comme on le trouve trop souvent dans les miniatures d'outre-Rhin ou d'au delà des Alpes, la force et la candeur, la brutalité ou le raffinement mystique du siècle au milieu duquel elles sont écloses. Les hommes d'armes, emprisonnés dans ces pompeuses armures dorées dont l'invention seule est un des traits typiques de Fouquet, ont la mine rude et le geste sobre. Les docteurs, au contraire, envahis par la graisse, et les moines émaciés par l'ambition discutent avec cette volubilité théologique dont les *Sommes* nous ont légué l'indigeste fatras. — Ce qui est exquis et touchant, c'est la gaucherie attendrie de ces bergers qui se jettent à deux genoux à l'entrée de l'étable, c'est la candeur ingénue et sérieuse de ces enfants de chœur de la chapelle céleste qui, rangés devant la Vierge, chantent des cantiques, soufflent dans des flûtes, jouent de la mandoline, ou balancent en cadence les encensoirs. — Qu'elle est digne et pure, cette Vierge agenouillée dans son oratoire, encapuchonnée comme une religieuse! Un ange aux ailes dressées comme celles d'un pigeon qui se pose vient avec un doux regard et une génuflexion lui tendre la palme verte qui lui annonce sa mort prochaine. — Les Funérailles, avec les pleureurs et les pauvres qui portent des cierges écussonnés, forment un tableau d'une impression poignante. — Mais le chef-d'œuvre de cette première série, c'est, avec l'Adoration des bergers et la Vierge sur son trône, le Job frappé de la lèpre. Job est étendu misérablement, tout nu, au bord du chemin, sur un fumier; Baldad, Sophar et Eliphaz, ses amis de la veille, sont debout devant lui, et chacun, selon son tempérament, lui verse cette tisane à la douce-amère des conseils inutiles. Par aucune école, à aucun moment, n'ont été plus nettement exprimées la niaiserie importante, la condescendance injurieuse, la banalité cauteleuse, l'impatience du départ démentie par les paroles et trahie par l'attitude. Voilà ce qui est le propre du génie français! Ce sont ces traits, saisis au plus profond repli du cœur humain, qui eussent fait l'originalité de notre école d'art, et n'ont éclaté avec une force souveraine que dans notre école de littérature!

La publication de M. L. Curmer s'ouvre par la reproduction réduite du portrait de maistre Chevalier, accompagné de son patron, Étienne, d'après le panneau qui appartient aujourd'hui à M. Brentano et qui est le pendant de la Vierge du Musée d'Anvers. Maistre Étienne, vêtu d'une robe de drap rouge fourrée de martre, est agenouillé, les mains jointes, l'œil calme, la physionomie placide; sa tête est rasée à la mode du temps; son front bombé dénote une vaste intelligence. Saint Étienne se tient debout à sa gauche; il a une main posée sur son épaule, geste d'une tendresse et d'une autorité touchantes; l'autre main soutient un livre rouge sur lequel est placé le caillou qui lui a fendu la

Digitized by Google

tête. En effet, de son crâne, et sans qu'il y prenne garde, le sang, cette rosée divine du martyre, coule goutte à goutte. — Prochainement paraîtra une scène étonnante empruntée aux *Cas des nobles hommes et femmes malheureux,* que possède la Bibliothèque de Munich : c'est le jugement de Jean, duc d'Alençon. La disposition est admirable. On y distingue près de trois cents spectateurs ou acteurs, et parmi ceux-ci Charles VII, le duc du Maine, le chancelier, le procureur royal, les officiers de la couronne, le parlement.. Quel renseignement historique !

Ces chromolithographies ont été exécutées, pour la plupart avec un rare talent, par MM. Pralon, Regamey et Daumont. Elles expriment, autant que le procédé poussé aujourd'hui jusqu'à sa perfection le permet, l'intensité des pourpres, la profondeur des azurs, ces hachures d'or que Jean Fouquet aimait à distribuer jusque sur les monuments et les nuages. L'art appelle à son aide l'industrie ; c'est la loi fatale des temps modernes. Il s'agissait de satisfaire ce maistre Étienne Chevalier à dix mille têtes qui s'appelle le public.

A ces grandes miniatures sont joints les Offices de la Vierge, ceux de la Passion, etc., circonscrits par des entourages comme par un cadre d'orfévrerie niellée. Tous ces entourages ont été disposés par M. Henri Gard. Ils sont empruntés aux manuscrits les plus précieux des bibliothèques de Lyon, de Grenoble, de Besançon. Il ont été exécutés par Mlle d'Aligny, MM. Werner, Leroux, Ollé, Daumont, Rodin, Delahaie. Un texte rédigé avec soin renvoie aux sources.

Il est à regretter que M. L. Curmer ait confié l'explication des miniatures à une personne à qui l'archéologie est plus familière que l'art, au révérend père Cahier. Celui-ci s'est montré aussi dur pour notre grand artiste que s'il avait été le gallican le plus endurci. Cette belle ordonnance, cette abondance dans la composition, ce dessin si fin et si ferme, n'ont guère trouvé grâce devant l'austère jésuite, et quelques mots vraiment malsonnants viennent çà et là attrister le lecteur. Ce n'est pas au milieu d'une si intelligente réhabilitation que le critique peu autorisé en ces matières doit se faire entendre. Nous savons, du reste, que tel est l'avis de M. Léon de Laborde, de qui M. L. Curmer a l'espoir d'obtenir une vie de Jean Fouquet. Ce serait là pour M. Curmer le meilleur complément de la tâche éminemment nationale qu'il a si courageusement entreprise, et que nous saluerons encore lorsqu'elle sera définitivement accomplie.

PHILIPPE BURTY.

Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

MARS 1866

EXPOSITION DU CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE.

Le Cercle de la rue de Choiseul, fidèle à ses habitudes, nous a offert ce mois-ci une de ces expositions intimes qui reposent par avance de la grande exposition des Champs-Élysées. Là, du moins, on peut voir des tableaux sans voir une foule ahurie, on peut discuter avec un ami sans crainte de troubler la circulation. Au milieu d'œuvres nouvelles, venues là avec confiance, parce qu'elles sont sûres d'y rencontrer un public sympathique, on en retrouve d'autres que le temps et la mort ont déjà consacrées, ou que la mêlée des ventes avait à peine permis d'entrevoir. Aussi, ce qui est ailleurs une fatigue devient là un plaisir, et, tandis qu'aux Champs-Élysées la fatigue se paye, le plaisir se donne, rue de Choiseul, à tous ceux qui témoignent le désir de le prendre.

On se souvient de l'admirable paysage de la vente Troyon qui a surpris les admirateurs les plus enthousiastes du talent de M. Théodore Rousseau : dans le ciel, un sourire sanglant; en bas, des terrains livides qui suent la pluie ; au fond, les terreurs d'un infini mystérieux. Le Cercle de la rue de Choiseul nous a montré cette page sans nom qui rappelle les dessins de Victor Hugo. On a pu, non pas l'étudier, car il n'y a rien pour l'étude, mais la regarder à loisir, et je connais peu de tableaux où le regard s'attache avec plus de persistance et d'inquiète rêverie. On croirait que le peintre habite l'Enfer du Dante, si tout à côté ne s'épanouissait un des plus francs rayons de soleil dérobés par l'art à la nature. Le tableau des *Chênes* était une des merveilles de la collection de Morny et rien ne l'a remplacé à la galerie de la Présidence du Corps législatif.

C'est surtout le paysage qui gagne à être vu en famille. Ainsi que l'a dit un de nos collaborateurs, le paysage est un trou dans le mur de nos maisons. Il nous parle moins comme un spectacle que comme un souvenir du passé ou un rêve d'avenir. Un musée de paysages serait un non-sens. Que deviendrait, sous les grandes cages de verre des expositions annuelles, le *Ruisseau* de M. Dupré? Accrochez contre un mur de votre *chez-vous* ce morceau de toile, moins grand qu'un mouchoir, et vous voilà à la campagne. L'herbe moelleuse vous attire, l'eau vous parle, le soleil vous sourit ; adieu le travail et les affaires! Toute votre âme passe entre les bâtons de ce cadre. Votre prose en a pour une heure de poésie. Même aventure vous attend avec la *Mare* de M. Dupré, avec sa *Halte à la chaumière*, avec le *Paysage normand* de M. Cabat, et surtout avec son *Grand bois près d'un étang*. Mais là Théocrite vous accompagne, ou peut-être, à l'ombre de ces arbres majestueux, sur ces terrains aux larges plis, rencontrerez-

Digitized by Google

vous le docte Poussin, un délaissé de notre temps. Au contraire, les *Vaches s'abreuvant* de Troyon vous donnent envie de chausser les sabots pour parcourir les herbages de cette belle vallée de la Touque, moins connue de ses habitants que de nous, tant le peintre nous y a promenés, toujours ravis et jamais las.

Decamps n'était pas si bien représenté que de coutume au Cercle de l'Union artistique. Certes, j'admire ses *Pouilleux*, aquarelle énergique, du réalisme le plus riche. Mais les petites réductions de l'histoire de Samson ne me paraissent présenter qu'un intérêt de curiosité. Quant aux tableaux, le *Diogène* et le *Frère Quêteur* méritent à peine de compter dans l'œuvre de Decamps. La vente Albert nous a gâtés. J'aurais voulu revoir à la rue de Choiseul et les *Arabes en voyage*, une des rares peintures qui appartiennent à la manière la plus serrée, la plus savante du maître, et cette grande esquisse, les *Enfants effrayés par une chienne*, digne d'être peinte sur une muraille. On l'aurait placée à côté du grand *Tigre* de Delacroix, une de ces productions du génie, où la simplicité des moyens arrive sans effort au résultat le plus étonnant. Neuf autres cadres composent l'exposition de Delacroix. La plupart reproduisent des sujets empruntés au Maroc. Les *Musiciens marocains* sont un des meilleurs. Et toutefois je leur préfère le *Turc mort*, petite toile contemporaine des guerres de l'indépendance grecque, c'est-à-dire de la jeunesse du maître. Sa palette avait alors tout le brillant et la légèreté des fleurs printanières, elle ne connaissait pas les tons fatigués que le succès mêle à la gloire.

On ignorerait presque M. Ricard, si l'on s'en tenait aux expositions annuelles. Depuis longtemps, M. Ricard n'expose plus. Ses portraits, peints avec le culte des vieux maîtres, sembleraient dépaysés au milieu de tant d'œuvres banales et vénales. Le demi-jour lui convient mieux qu'à tout autre, et permet d'apprécier tout ce qu'il y a d'exquises finesses dans ce pinceau timide et parfois hésitant. La *Zingara*, la *Petite fille au chat*, le portrait d'enfant, suffiraient à classer M. Ricard parmi les coloristes les moins suspects de notre temps, et la petite toile intitulée *Nature morte* montre ce qu'un vrai coloriste peut faire avec deux vessies et un flacon.

M. Jalabert est aussi un de ces artistes qui semblent fuir le bruit et que le bruit va trouver plus souvent peut-être qu'ils ne voudraient. L'élégance aristocratique de son talent le prédestine à peindre les gentlemen de noble race et les femmes reines par la beauté. Est-il juste de lui en faire un crime? Quelque modèle que lui offrent les circonstances, M. Jalabert en rehausse la distinction par le goût épuré de son dessin, et par une couleur où la légèreté n'exclut pas complétement la force. On a déjà vu ailleurs, si je ne me trompe, la délicate fantaisie qui représente, sous un riche costume historique, la belle Mme de P.... Le grand portrait de Mlle X, aussi sérieux au fond que charmant, pourrait valoir à son auteur le titre de peintre officiel de sainte Mousseline.

Dans les dimensions réduites du portrait de genre il y a au Cercle celui de M. de Castelnau en hussard, par M. Pils, enlevé avec un brio tout militaire, et ceux de M. le duc de M..., par M. Boulanger, et de Mme la baronne Nathaniel de Rotschild, par M. Gérome. Rien de mieux étudié et de mieux rendu que les accessoires de ces deux derniers. Pourquoi faut-il qu'en ces sortes de tableaux le personnage semble s'effacer au milieu des détails de l'ameublement et du costume? La *Vue de Pœstum*, de M. Gérome, peinte en 1851, remet devant nos yeux les qualités exquises qu'il possédait déjà il y a quinze ans. Mais là encore, ce sont les être vivants, les buffles, qui paraissent inertes, et c'est l'architecture qui paraît vivante par la fermeté du dessin et le charme de la lumière.

Digitized by Google

M. Tissot a essayé des grandes proportions pour un portrait de famille. M. le marquis de M..., sa femme et ses deux enfants se groupent assez naturellement sur la terrasse d'un parc. La jeune femme est charmante, son bébé dans ses bras. L'autre enfant existe trop peu. En général, la peinture manque de solidité. Elle se réduit presque à un camaïeu grisâtre qu'interrompent, sans l'échauffer, quelques touches vives, insuffisantes pour créer des rapports de tons soutenus.

Parmi les tableaux exposés rue de Choiseul, bien d'autres mériteraient une mention, ou au moins un souvenir. Mais quelques-uns, tels que le *Simoun*, de M. Fromentin, et les *Moulins*, de M. Ziem, sont déjà connus. La plupart se retrouveront au Salon prochain, le beau portrait de femme de M. Boutibonne, la *Répétition d'une messe en musique*, de M. Gide, la *Rentrée du troupeau*, de M. Héreau, les *Femmes à l'église*, de M. Tissot. Pour ne pas laisser à l'oubli une trop grande marge, je dois mentionner encore et le *Petit Fumeur*, de M. Meissonier, fin comme une eau-forte, et l'*Attelage*, de M. Petenkofen, et la spirituelle figure de M. Knaus, *Ventre affamé n'a pas d'oreilles*. M. Stevens a exposé une étude de dame en robe rose, peinte avec une liberté de bon aloi. M. Lévy s'est efforcé d'exprimer sur la toile cette pensée : *Les vertus fuient la richesse*, mais il l'a fait dans un style de vignette qui donne trop de place à l'accessoire, et pas assez à la figure humaine, comme si l'art ne possédait pas dans la figure humaine son moyen d'expression le plus éloquent et le plus sûr. Enfin, je ne quitterai pas le Cercle de l'Union artistique sans un dernier regard au *Torrent*, de M. Belly : le soleil couchant dore encore d'un chaud rayon les sommets d'une gorge dont le fond est baigné d'ombre; là, au milieu des pierres du torrent, près d'un bosquet de mimosas et de palmiers, des Arabes ont dressé leurs tentes; la fumée du foyer monte lentement au ciel, tout est repos et silence, rien ne trouble l'impression solennelle du soir.

Des dessins, des aquarelles, un petit nombre de sculptures complètent l'exposition de l'Union artistique. Aux gardes nationaux dévoués elle montre la statuette du général Mellinet, par M. Bartholdi. Au curieux elle réserve la cire originale du *Cheval écorché*, de Géricault, et deux *Belluaires* en bronze, signés du nom de M. Gérome. Après avoir loué comme elle le mérite la coupe de bronze de M. Bartholdi, signalons aux amateurs les robustes aquarelles de M. Pils, les brillants caprices de M. Lami, et surtout un dessin d'un sentiment et d'une fermeté d'exécution remarquables qu'on croirait d'un vieux maître, et qui est en effet d'un maître, M. Théodore Rousseau.

En somme, et pour tout résumer par un chiffre, cent vingt-quatre œuvres d'art ont été exposées, pendant le mois de mars, au Cercle de l'Union artistique. Je l'ai dit et je le répète, c'est assez pour le goût. Autrefois on n'en demandait pas beaucoup plus dans toute une année. Le Salon de 1765 ne comprenait que deux cent soixante et un numéros. Le Salon de 1866 nous en promet dix fois davantage. Puissions-nous y trouver le même plaisir, exempt du malaise que produit la satiété !

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

PIERRE-PAUL RUBENS

PEINTRE DE VINCENT Ier DE GONZAGUE, DUC DE MANTOUE

(1600-1608)

SON SÉJOUR EN ITALIE ET SON PREMIER VOYAGE EN ESPAGNE

D'APRÈS SES LETTRES ET AUTRES DOCUMENTS TOUS INÉDITS.

« On a beaucoup écrit sur Rubens, ce soleil « de l'école flamande. Cependant, combien de « circonstances, même les plus importantes, « dans sa vie, sont restées ignorées!

(M. Gachard, *Particularités inédites sur Rubens*, 1842.)

Consultez toutes les biographies de Rubens, quelles qu'elles soient, depuis celle que Philippe son neveu a écrite et que M. de Reiffenberg a publiée, jusqu'à celle (la dernière en date, ce nous semble) dont M. Sainsbury a fait précéder son intéressant recueil de documents inédits tirés des papiers d'État de la Grande-Bretagne; lisez les pré-

Digitized by Google

faces, les introductions, les premiers chapitres des ouvrages de Michel, Waagen, Alfred Michiels, Van Hasselt; interrogez les annotations et commentaires de Descamps, Smith, Mols, Jameson; ouvrez les recueils de lettres authentiques et de pièces officielles, celui d'Émile Gachet, celui de M. William-Noël Sainsbury, et l'intéressant opuscule de M. Gachard; ne serez-vous pas surpris, après une telle lecture, de la confusion et de l'incertitude qui règnent sur les actes et gestes de ce grand homme pendant les huit années dont l'ensemble forme la période italienne de sa vie? Vous aurez remarqué le peu d'accord qui existe chez les biographes, même les plus autorisés, sur les dates des principaux faits de cette période importante que l'on peut appeler la *jeunesse* de Rubens. Les dates du séjour et des études à Rome sont confondues par les uns avec celle du premier voyage en Espagne, sur le compte duquel on ne rencontre partout que des données ou par trop modestes ou par trop vagues; d'autres estiment et assurent que le peintre ne connut Rome et qu'il n'y travailla qu'en 1605. Aucune époque n'est précisée par des pièces à l'appui. Quand a été le séjour à Gênes? Quand fut le passage à Florence? Quand les études à Venise? Et des œuvres accomplies à Mantoue où il était peintre de cour? Que sait-on? N'y a-t-il pas lieu d'être surpris d'une pénurie de détails si marquée, malgré tant de livres écrits et composés pour illustrer le nom de ce magnifique artiste, l'honneur des Flandres, l'une des gloires de tout le dix-septième siècle si fécond cependant en gloires immenses? Jusqu'au jour où, parti de Rome, avec esprit de retour, mais en réalité pour la dernière fois, il arriva à Anvers, et où, pendant quelques semaines, il chercha la retraite et le silence dans le cloître de l'abbaye de Saint-Michel, à l'occasion de la mort de sa mère, on peut dire que son histoire est demeurée vide d'informations, et que les renseignements imprimés et reproduits jusqu'à présent ne se distinguent que par la particulière communauté des incertitudes et, disons-le, des erreurs.

Nous ne pourrions dire qu'il en fut de même après ce retour, car depuis le moment de son mariage avec l'Isabelle Brant, en 1609, jusqu'à l'heure de sa mort, en 1640, tous les pas de ce glorieux maître ont été suivis, toutes les traces de son crayon pour ses dessins, de son pinceau pour ses tableaux, de sa plume pour ses lettres familières et officielles, ont été recherchées, rencontrées et publiées. Je pourrais m'étonner, dans ce temps de vives et ardentes recherches, à cette époque où le culte pour l'histoire se manifeste par l'investigation plutôt que par la philosophie, où par toutes les archives de l'Europe il se produit un mouvement signalé par le va-et-vient d'avides et intelligents curieux, pleins d'expérience et de savoir, bons connaisseurs, limiers merveilleux, il ne se soit pas ren-

Digitized by Google

contré depuis longtemps déjà, et surtout depuis la publicité qui a été donnée à ses lettres, quelqu'un qui soit venu à Mantoue, avec l'esprit ambitieux de répandre la lumière sur les années de voyage du peintre, dans sa vive jeunesse? Mais il faut bien le reconnaître, Mantoue, quoique si célèbre par le *Mantua me genuit* et par le *dulcia linquimus arva* du poëte des *Bucoliques*, est tout aussi célèbre aujourd'hui par les forteresses qui la dominent. Et d'ordinaire, on imagine peu qu'il puisse y avoir de bien curieuses archives dans un lieu de tant de canons. Les méchantes langues assurent aussi que la fièvre y exerce de faciles ravages en raison des marais, du sein funeste desquels Mantoue paraît sortir. Le voyageur, le curieux, y viennent, mais ils traversent cette terre à la façon rapide dont l'étoile filante sillonne le ciel, pendant les soirs échauffés de l'été. A peine ont-ils donné leur coup d'œil exercé sur les grandes œuvres de Jules Romain et sur les marbres antiques, derniers vestiges des collections des Gonzague, ils tirent avec hâte, qui du côté de la Lombardie, qui du côté du Tyrol. Il en est que leur honnête et vénérable amour du classique porte jusques aux premières pierres de Pietola, où la tradition, appuyée par le dire des académies, se plaît à penser qu'était bâtie la maison de Virgile, sous le consulat de Pollion, qui lui fut si propice, mais il faut bien convenir que ces dévoués sont rares. A tort donc, Mantoue n'a point les faveurs de la foule et la stratégie seule la comble de ses dons. A entendre son peuple, il lui plairait mieux recevoir les hommages de la première que les bonnes grâces de la seconde. C'est ainsi qu'ayant passé longtemps pour ne pas être d'un accès commode, quelques-uns de ses trésors, parmi lesquels les papiers d'État de ses princes, ont été délaissés par des étrangers qui n'ont point agi de même, pour le bonheur de l'histoire, avec Florence, Milan, Venise et Turin. Mais, pourra-t-on dire, ses habitants, ses érudits? Mantoue n'a jamais manqué de ces derniers? Et sous les Gonzague aussi bien que sous Marie-Thérèse, elle avait des académies qui florissaient? Le nom seul qui servait, il y a peu de temps encore, à désigner le lieu où ces papiers sont conservés me permettra de répondre afin d'éloigner toute médisance. C'était l'*Archivio segreto*, et la libéralité qui, depuis peu de temps, autorise l'accès de ces archives en les dépouillant de cette qualification de *secrètes*, n'était pas la même, il y a quelques ans. Ne fallut-il pas au comte d'Arco, à qui nous devons de si intéressants ouvrages relatifs à son pays de Mantoue, une sorte de privilége spécial pour qu'il lui fût loisible de rechercher et de publier les pièces et documents auxquels nous devons son ouvrage sur la personne et les œuvres de Jules Romain? D'ailleurs nous aurions mauvaise grâce à trop nous plaindre du retard qui aurait pu être

Digitized by Google

apporté à chercher Rubens à Mantoue, car alors ce serait paraître regretter que l'honneur de la rencontre ait été notre partage, et, dans ces plaintes et ces regrets, qu'y aurait-il, sinon rien qu'une prétention hors de cadre et peu naturelle ?

Soyons d'ailleurs d'une libérale franchise, disons ouvertement le fait de notre investigation, quelle fut sa cause, quelle est sa source. L'ouvrage de M. Noel Sainsbury, « *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist,* » paru en 1859 et honoré des suffrages de toute la fashion aristocratique et artiste de la Grande-Bretagne, ne nous a été bien connu que l'année dernière. Nous avons lu alors chacun des documents qu'il renferme avec l'attention qu'exige tout écrit relatif au fougueux et admirable peintre de la *Descente de croix.* A la page 261, sur la fin d'une lettre de Rubens au célèbre érudit français Fabre de Peiresc, le bon ami de François de Malherbe, nous remarquâmes quelques lignes où le souvenir de Mantoue était rappelé d'une manière particulière. Ce mode si profondément senti avec lequel le peintre exprime la douleur que lui cause la nouvelle de la prise et du saccage de cette ville par les assiégeants nous frappa plus que tous autres détails révélés dans l'ouvrage. « Il nous est parvenu ici, écrit Rubens, une très-funeste nouvelle d'Italie : le 22 juillet, les Impériaux ont pris Mantoue par escalade, avec meurtre et attentat de la majeure partie des habitants. Mon chagrin est extrême, *car j'ai servi pendant bien des années la maison de Gonzague, et, dans ma jeunesse, j'ai largement goûté les délices d'un séjour en ce pays.* » Cette part finale de la lettre de Rubens à Peiresc fut aussitôt comme une sorte de révélation apportée à mes ambitions de curieux, et ce regret empreint d'une sympathie si grande, cette sorte de charme dans le souvenir ainsi exprimé à l'endroit du long séjour fait à Mantoue, chez les Gonzague, me permirent d'être persuadé que, s'il y avait à tenter la fortune de recherches nouvelles sur la vie du peintre, c'était dans le champclos des archives de cette maison qu'il la fallait courir. Toutes les chances étaient là; ailleurs nous ne les sentions et ne les reconnaissions pas.

Or, à l'époque où nous prenions une aussi particulière connaissance de l'ouvrage de M. Sainsbury, nous étions en résidence à Venise : c'était être dans le voisinage de Mantoue. Le séjour nous en était d'ailleurs familier pour y avoir passé les mois de novembre et de décembre du précédent hiver en des recherches assidues, d'un tout autre ordre et d'une toute autre nature, dans les papiers d'État des Gonzague. Notre désir fut donc d'y retourner aussitôt, dans le seul but, cette fois, d'informer sur le peintre qu'avait si manifestement distingué l'un des princes de cette

Digitized by Google

grande maison, Vincenzo Ier (Vincent, pour parler français), fils du duc Guillaume et son successeur au duché depuis l'an 1587. Ce fut ainsi que nous revînmes à Mantoue, aux premiers jours de l'été dernier.

Rappeler toutes les péripéties d'une investigation de ce genre, ce serait écrire une histoire longue et dénuée d'intérêt pour tout lecteur. Aussi n'en dirons-nous que peu de chose. Il est telles informations, en effet, qu'il ne suffit pas de vouloir prendre en une archive pour les obtenir immédiatement. Si déjà elles ont été demandées, tentées et pratiquées, le succès sera facile; mais alors pourquoi les requérir, si déjà on en a fait usage? Il importe pour leur attrait, pour leur valeur et leur importance que vous ayez la préséance à leur endroit. Alors tout est saveur, tout est plaisir, même la peine que vous prendrez. C'est la *terra incognita* avec ses paysages inattendus, ses sites inexplorés. Voici les arbres inconnus, les plantes acquises à la science : ce sont les bonheurs du voyage. Mais le chemin est parfois long, souvent aride. Telle journée n'a pas été heureuse : aucune rencontre ! Parfois la trace est perdue, plus de vestiges, l'espoir est déçu : ce sont les tristesses d'un parcours isolé, sans fraîcheur, sans ombrage. Mais dans vos joies, comme dans vos peines, les émotions ont eu leur part. Le chercheur a ses adversités comme il a ses triomphes. Les données, les points de repère, les aiguilles de la boussole pour un chercheur, ce sont les dates, mais souvent même vous ne les avez qu'incertaines, et il suffit de la plus modeste erreur pour être jeté hors du chemin. Vous fermez les cartons, vous renvoyez les registres au rayon de leur ordre, vous n'avez rien rencontré, et cependant le fait cherché s'y trouvait. Vous avez passé à côté sans le voir. L'ombre vous a trompé et l'image vous a fui. Vous y revenez, et ce jour vous voilà plus heureux : vous avez reconnu la chose cherchée. Mais que d'heures vainement écoulées ! Le bénéfice des classements n'est pas toujours sûr. Qui en a eu la besogne ne l'a pas toujours accomplie avec clairvoyance. Telle pièce est à la date de 1605, il l'a crue à celle de 1603. Telle ou telle écriture l'a trompé; il lit le nom d'une ville pour le nom d'une autre : c'est un monde différent où souvent le hasard seul fera que vous porterez votre entreprise. Toutes ces vicissitudes ont été les nôtres, en cette mission si attachante d'informer, dans Mantoue, sur Pierre-Paul Rubens. Le peu de certitude des dates affirmées par les différents biographes nous en avaient rendu l'ouvrage d'autant plus difficile. Tout, à peu près, était à faire en cet endroit, et l'on nous croirait malaisément si nous devions déclarer la mesure du temps qui nous a été nécessaire pour parvenir où nous avons atteint. Ce que nous avons recueilli, rencontré, glané, forme un ensemble de pièces parmi lesquelles il en est peu qui soient sans valeur

Digitized by Google

ou sans utilité. Les lettres de la main de Rubens sont les pièces capitales. Les documents de la main des secrétaires qui avaient charge de lui communiquer les désirs et les volontés du souverain sont au second rang. Puis il y a les lettres des tiers qui, pour telles ou telles causes, en telles ou telles occasions, eurent à donner des nouvelles du peintre pendant qu'il était à Rome, et de l'envoyé à la cour d'Espagne pendant qu'il était à Valladolid ou chez le duc de Lerme, ici et là, pour le service du Gonzague, duc de Mantoue.

En fin de compte, voici le résultat de cette division de nos recherches. Nos documents sont authentiques, irréfutables à tous égards, accessibles à tous, car les archives de Mantoue, de *governative* et de réservées qu'elles étaient, sont, par un décret récent, devenues communales. Le lecteur en sera juge, le curieux en fera l'estime. A l'un et à l'autre nous pouvons dire que désormais un peu plus de lumière et un peu plus d'abondance seront répandues sur les premières pages de la vie artiste de Rubens. A de rares exceptions près, car il ne nous a pas été possible d'avoir le dernier mot de toutes choses, il ne régnera plus d'incertitude sur la précision de tels et tels faits qui sont du domaine de la jeunesse de ce grand homme, que méritoirement, sans emphase de parole comme sans excès dans l'éloge, sir Dudley Carleton, ambassadeur pour le roi d'Angleterre auprès des Provinces-Unies, put qualifier de ce double noble titre dès l'année 1618 : *the Prince of Painters' and Gentlemen.*

I

A QUELLE ÉPOQUE RUBENS ARRIVA-T-IL A LA COUR DE MANTOUE ?

Dans une lettre qu'il adressait au duc de Nevers le 22 mars 1599, le duc de Mantoue, après avoir félicité son cousin sur son projet d'alliance avec la famille de M. du Maine, lui faisait part de l'intention où il était d'entreprendre prochainement le voyage des Flandres et de faire un séjour à Spa. Au mois de juin suivant, le duc de Mantoue quittait, en effet, sa capitale, passait le 7 à Trente, le 14 à Inspruck, était le 2 juillet à Basle, gagnait Nancy, allait à Spa et en partait le 11 août pour se rendre à Liége le 12. Il fut à Anvers le 21, et le 26 à Bruxelles, qu'il ne quitta que le 20 septembre. Bref, M. le duc de Mantoue était de retour dans ses États à la date du 15 octobre.

Or, un an plus tard, le 10 août 1600, écrivant à un signor Francesco Marini, alors à Bruxelles, pour le prier de lui faire exécuter en ce pays

Digitized by Google

de Flandre un important ouvrage de tapisseries de haute-lice, sur la commande desquelles il était demeuré jusqu'alors indécis, le duc de Mantoue ajoute en post-scriptum cette recommandation frappante : « Si le seigneur peintre que j'engageai là-bas à mon service n'est pas encore parti, que Votre Seigneurie continue de le stimuler pour qu'il se mette en route le plus tôt possible. » A quoi ce Francesco Marini répondait le 2 septembre de Bruxelles : « Quant au peintre, s'il est encore ici, ce que je suis disposé à croire, je lui ferai connaître la volonté de Votre Altesse, à laquelle je donnerai tous renseignements par un autre courrier. » Puis, à la date du 10 : « J'ai parlé au peintre, dit-il, qui m'a promis de partir dans les huit jours, et m'a assuré qu'il l'eût déjà fait auparavant, s'il n'eût attendu à revenir de Hollande le capitaine Leonello pendant deux mois consécutifs pour pouvoir faire la route avec lui, et, à l'entendre, ce n'est que depuis peu de jours qu'il a appris que ce capitaine était retourné en Italie par un autre chemin [1]. » La suite de la correspondance traite des tapisseries désirées par le duc, mais du peintre il n'en est plus question.

Quel peut être ce peintre ?

Pour qui connaît le personnel de la maison ducale de Mantoue, du vivant de Vincent Ier, et pour qui sait quels furent les Flamands ayant vécu à sa cour italienne, et comme peintres et comme familiers, deux noms seuls se présentent à l'esprit : Pierre-Paul Rubens et François Porbus. L'un, jusqu'en 1608, l'autre, jusqu'en 1610, ont été les peintres de la maison.

Mais duquel le duc de Mantoue a-t-il voulu parler dans sa lettre du 10 août 1600 à François Marini ?

J'inclinai jusques à ce jour à penser qu'il pouvait être Rubens. Rien de positif, en effet, ne prouvait qu'il avait effectué son départ le 9 mai, d'Anvers pour l'Italie, comme l'assure la biographie latine, ou plutôt le résumé biographique écrit par Philippe son neveu. Tout s'accordait à soutenir ma conjecture et à la rendre vraisemblable. J'avançais que le duc en son voyage en Flandre de l'année précédente, ayant dû inévitablement visiter les ateliers, — selon la coutume qu'il en avait et où le portaient ses goûts, — aurait pu connaître Rubens, à Anvers, chez Otto Venius, peut-être même à Bruxelles et l'avoir engagé à son service pour une époque déterminée. Voyant son retardement, il était naturel qu'il écrivît à son agent dans les Flandres pour rappeler au peintre ses engagements et le hâter. Tout reposait donc sur cette date du 9 mai, qui ne me semblait que vague et incertaine dans toutes les biographies. Un

1. *Archives de Mantoue*, E. XI, 3. Inviati e diversi. 1600-1620. *Filza* 600, rosso.

Digitized by Google

document m'est parvenu récemment (lorsque ce travail était déjà terminé) grâce à la recherche de M. l'archiviste d'Anvers, et il a renversé le mobile édifice de mes raisonnements en donnant à la date du départ du peintre, le 9 mai, sinon une affirmation du moins une vraisemblance toute particulière. C'est la copie et la teneur du passe-port daté du 8 mai donné à Pierre-Paul Rubens par les bourgmestres et échevins de sa résidence [1]. Et bien qu'une date sur un passe-port délivré la veille ne soit pas la preuve absolue d'un départ pour le lendemain, ce serait se montrer étrangement spécieux que de prétendre ne pas la tenir pour ce qu'elle vaut, en cette circonstance qui n'est pas celle d'une instruction judiciaire, mais d'un point d'histoire dans la vie d'un grand homme. Aussi peut-on considérer que Rubens a quitté les Flandres pour l'Italie au printemps de l'an 1600, et que le peintre dont M. de Mantoue réclamait l'arrivée en septembre fut François Porbus. La vérité est ici presque apparente, car en même temps que je recevais la communication du passe-port de Rubens, il me venait d'une autre part non moins bienveillante l'avis d'un document financier démontrant que François Porbus avait touché sur la caisse des souverains des Pays-Bas une somme de tant de ducats à Bruxelles, en juillet 1600 [2]. Or de ces deux pièces, que conclure, sinon bien probable, l'absence de Rubens et non moins probable, la présence de Porbus, à la date de la correspondance échangée entre le duc de Mantoue et le seigneur Francesco Marini?

1. Voici ce document tel qu'il m'a été récemment communiqué par M. Gachard, directeur général des Archives, à qui M. Ginard, archiviste d'Anvers de Belgique, venait de l'expédier :

Universis et singulis presentes litteras visuris sive legi audituris consules et senatus civitatis Antuerpiæ salutem. Notum facimus ac harum serie testamur apud nos et in confinibus nostris Divina favente clementia salubrem spirare auram nec ullam pestis aut contagii labem grassari. Tum quoque die in calce presentium scripto ex parte Petri Rubbens quondam magistri Joannis filii expositum nobis esse eundem Petrum nunc temporis ex hac civitate Antuerpiæ Italiam versus profecturum negociorum suorum causa. Et ut absque ulla difficultate et suspicione morbi presertim contagiosi, ubicumque admitteretur et venire possit, cum nimirum ipse, et tota hec civitas (Dei beneficio) sit immunis a triste similique morbo contagioso, idcirca nostros consules et senatus predicti ad verita nos testimonium perhibendum requisiti, eidem has presentes litteras nostras concessimus sigillo ad causas huius civitatis Antuerpiæ munitas die.

Octava May 1600.

2. « A Franchois Pourbus, painctre, la somme de vi^c xx livres pour painctures qu'il avoit faicts pour Leurs Altèzes et dont icelles estoient content. » Somme payée en juillet en vertu de lettres patentes, datées de Bruxelles, le 27 juin 1600. (Extrait du compte de la Recette générale des finances, reposant aux archives du département du Nord, à Lille.) Document communiqué par M. Al. Pinchart, chef de section aux archives générales du royaume de Belgique.

Digitized by Google

Mais, d'aucune manière, cette assertion ne nous éclaire sur l'origine des relations personnelles entre le peintre et le prince, non plus que sur l'époque à laquelle Rubens reçut un titre qui le faisait tenancier de M. de Mantoue. Quand fut-il le peintre de la cour de Gonzague ou plutôt comment le devint-il? Nous en sommes réduits aux conjectures malgré des recherches poussées, je pourrais dire, à toutes les extrémités. Entrons donc librement dans ce regrettable champ, nous appuyant et soutenant, le plus possible, sur des faits propres à nous autoriser à admettre avec vraisemblance ceci plutôt que cela.

Sans rien connaître du voyage que fit Rubens pour gagner l'Italie, sans avoir aucune donnée sur les contrées qu'il traversa, sur les villes où il eut des temps d'arrêt, tous les biographes disent que d'Anvers il alla à Venise, et que dans cette ville, s'étant trouvé logé dans la même maison qu'un gentilhomme du duc de Mantoue, celui-ci ayant eu l'occasion de connaître le jeune Flamand et d'apprécier son talent, en fit part à son maître, qui, sur le beau dire de son gentilhomme, manda Rubens à sa cour et l'engagea à son service. Rien ne s'oppose à ce qu'il en ait été ainsi, et le fait est fort possible. Admettant donc l'exactitude du fait, allons à des informations positives. Si Rubens est parti le 9 mai de son pays d'Anvers, à quelle époque dut-il arriver à Venise et rencontra-t-il peut-être le gentilhomme de Mantoue? Rien, que je sache, n'en donne la certitude. Mais ce qui est un fait avéré, c'est la présence du duc de Mantoue à Venise au mois de juillet. Il y arriva le jeudi qui précéda la journée du 15, y vint fort accompagné, et fut reçu, pour ainsi dire, en gala par une flotille de gondoles qui allèrent au-devant jusqu'à San-Spirito et l'escortèrent joyeusement jusqu'à sa demeure, préparée et louée pour le recevoir, à quelques pas de la *Madonna dell' Orto*, par son résident ordinaire auprès de la République, Ercole Udine, aux dépêches duquel je suis redevable de ces détails. La suite des gentilshommes habitait dans une maison voisine, spacieuse, *signorile*, comme on dit en ce pays, et tout ce monde pompeux et fastueux quitta Venise pour retourner à Mantoue le mercredi qui suivit le 22 du même mois.

Le duc, étant donc en visite dans cette capitale, aurait été à même d'y entendre parler du jeune Flamand par quelqu'un de ses gentilshommes qui eût fait sa rencontre; il aurait avisé à la facilité de sa présentation et aurait aussitôt apprécié son talent. Ce serait alors du mois de juillet 1600 qu'il faudrait dater l'épisode dont la conclusion devait être d'attacher le jeune peintre à la personne du duc de Mantoue pendant un espace de huit années. Tout cela peut prendre rang au chapitre des probabilités et des vraisemblances. Mais qu'y a-t-il aussi d'impossible à ce que

Digitized by Google

Rubens ait fait la rencontre du gentilhomme mantouan à Venise dans un temps où le duc ne se trouvait pas dans cette ville et après son voyage du mois de juillet? On allait aisément, — même alors, — de Mantoue à Venise, et le duc y entretenait des rapports continuels, non pas seulement avec le résident ordinaire qu'il y avait accrédité, mais avec de grands seigneurs, des artistes et des maisons de banque. Or, voici des objections à ces deux cas supposés.

Si Rubens eût été engagé à Venise sur les conseils du gentilhomme mantouan qui l'aurait rencontré, — et cela surtout en des circonstances auxquelles la présence du duc fut étrangère, — il n'est pas admissible qu'il n'en eût pas été dit mot dans les dépêches du résident ordinaire, si pleines de minutieux détails en réponse à des informations demandées, à des recommandations faites, à des ordres donnés de visiter tel artiste, d'acquérir tels objets d'art, des statues, des tableaux, des ouvrages rares. J'ai lu toutes les dépêches de cet envoyé pour arriver au succès de cette seule recherche, depuis la date convenue du départ de Rubens, le 12 mai 1600, jusqu'à la date du dernier document officiel dénonçant d'une manière irrécusable sa présence à Mantoue, 18 juillet 1601. Les détails fourmillent sur toutes personnes et sur toutes choses : l'arrivée de l'un, le départ de l'autre, sont signalés; telle personne va à Mantoue et portera les dépêches pour le ministre ou tels objets réclamés par le duc. Mais de Rubens il n'est dit mot, et je puis déclarer que, ni sous la désignation de *il Fiamengo* employée à son endroit en diverses autres dépêches, à une époque plus tardive, ni sous celle de *il signor Pietro-Paolo*, selon l'usage italien d'user plus volontiers du prénom que du nom, ni sous le simple titre même de *il pittore*, il n'existe dans la correspondance de l'envoyé ducal de Mantoue à Venise aucune parole, aucune allusion, aucun signe, qui puissent être relatifs à Pierre-Paul Rubens. Or, connaissant, après la lecture assidue de tant de correspondances, comment le duc de Mantoue aimait à être renseigné sur tout ce qui était du domaine ou de la personne de ceux qu'il voulait employer en tels ou tels offices et de ceux qu'il y employait, ici et là, je crois pouvoir affirmer, jusqu'à preuve opposante, qu'un tel silence du résident ordinaire sur le peintre permettrait de penser que ce ne fut point à Venise qu'il fut engagé au service de la maison de Gonzague, et que ce ne fut point de Venise qu'il partit pour se rendre à Mantoue. Voici pour le premier cas, allons à l'autre.

Eût-il même été acquis au personnel de la maison ducale pendant le bref séjour du Gonzague au mois de juillet, à Venise, est-il supposable que Rubens, parti le 9 mai d'Anvers et conséquemment arrivé sans doute seulement en juin, ait quitté son domicile vénitien en même temps que

Digitized by Google

la suite de l'Altesse, comme s'il eût déjà été de sa maison dès longtemps? Mais alors toutes les assertions qui avancent que le peintre, en quittant l'école et l'atelier flamand d'Otto Venius, vint aussitôt échauffer son génie naissant au soleil des Véronèse, des Titien, des Palma Vecchio, des Giorgione et des Bordone, dans la sérénissime Venise, tombent d'elles-mêmes immédiatement. Une telle étude ne s'accomplit pas au débotté, comme on pouvait dire alors, entre une arrivée pratiquée la veille et un départ effectué le lendemain. D'ailleurs, sans rien déranger à l'ordre des conclusions qui ont été prises et formulées très-judicieusement par de sages et érudits critiques d'art relativement à l'influence incontestable de l'école vénitienne sur l'esprit du Flamand aux glorieux destins duquel il était réservé de porter l'école de son pays jusqu'à des hauteurs sublimes, ne peut-on pas estimer que Rubens a pu s'échauffer et s'animer aux plus beaux des rayons de ce soleil, dans Mantoue même, dès son arrivée? Ignore-t-on qu'à la cour du prince son protecteur, il y avait une admirable, je dirais même incomparable, galerie qui était l'honneur et la gloire de la maison de Gonzague, galerie que lui avaient léguée ses prédécesseurs et que lui-même augmentait chaque jour en splendeur et en éclat par des chefs-d'œuvre acquis par toute l'Italie? Lisez l'inventaire des tableaux qui décoraient alors les salons, les chambres, les salles des palais des Gonzague! Il n'y avait rien d'aussi beau, rien d'aussi choisi, rien d'aussi justement célèbre dans le monde que cette réunion de semblables ouvrages, dont les plus célèbres avaient été faits expressément par les maîtres pour répondre aux désirs et aux commandes des princes régnants à Mantoue, depuis l'Isabelle d'Est jusqu'à Vincent Ier. Titien, ce Titien qui surprit et émut Rubens à un si haut point, abondait à Mantoue en œuvres grandioses, et il avait été, de son vivant, le peintre le plus assidu à la cour et le plus familier dans la maison ducale.

A quelle époque présumable conviendrait-il donc de déterminer l'arrivée du peintre flamand chez le prince italien? Car c'est là le but de toute cette discussion si vague, mais qui, je l'espère, ne sera pas inutile. Engagé par Monsieur de Mantoue lors de son voyage à Venise, en juillet, ou engagé plus tard, cette année-là, j'estime que Rubens ne vint pas à Mantoue avant la fin de décembre, les princes de la maison, duc et duchesse, ayant été en de continuels voyages depuis la fin de l'été. Revenu, en effet, de Venise à Mantoue au mois d'août, le duc était parti pour ses États du Montferrat en septembre, d'où il avait gagné Florence, afin d'y complimenter sa belle-sœur, Marie de Médicis, nouvelle reine de France, et conduire auprès d'elle la duchesse sa femme, Eleonora de Médicis, laquelle devait accompagner la reine, sur les galères royales, jusqu'à

Digitized by Google

Marseille. Je trouve dans une lettre signée d'un Cristoforo Castiglione, récemment arrivé d'Espagne à Mantoue, ces quelques lignes : « Notre Sérénissime Souverain est absent de ses États depuis longtemps, et après être allé à Casale et à Milan, il s'est rendu en Toscane, aux noces de la reine, puis il a fait voiles pour Gênes, où il est présentement, et l'on assure qu'il s'y arrêtera jusqu'à ce que Madame Sérénissime, qui est allée accompagner la reine, soit revenue en France. » Or, lorsque le duc de Mantoue faisait de telles absences, il était d'usage que ses deux ou trois ministres ou intendants se partageassent le devoir et le soin de le renseigner, pour ainsi dire, chaque jour, chacun selon les qualités et offices de sa charge. Affaires politiques, affaires privées, affaires de cour, nouvelles de tout genre, fournissaient à cette abondante correspondance, dont les originaux faisaient ensuite retour aux archives de la maison. Nous l'y avons trouvée et l'avons interrogée, avec autant de patience que peu de fortune, pour y rencontrer au moins mentionné le nom de *Pietro-Paolo* Rubens ou *Rubenio,* à cette époque. L'un de ces ministres ou intendants, en effet, aurait pu aviser Son Altesse que son peintre de Flandres était arrivé, et cette seule et modeste mention nous eût suffi pour sortir triomphant de ce lamentable chapitre des conjectures. Soit que telles de ces lettres aient été égarées, soit que Rubens n'ait donné nulle occasion de parler de lui, soit qu'il n'ait été appelé ou ne soit venu de lui-même à Mantoue et n'ait été engagé en la maison du duc que quelque temps plus tard, — et c'est là notre croyance, — notre devoir est de dire que toute cette fatigue ne nous a rapporté que l'incertitude où nous sommes encore. Quant au duc et à la duchesse de Mantoue, ils firent retour dans leurs États quelques jours avant le temps de la Noël de l'an 1600.

Tels biographes sont si peu d'accord avec leurs devanciers sur le séjour du peintre à Venise et la rencontre du gentilhomme, que pour faire arriver Rubens à Mantoue chez le duc même, ils ont aussi parlé d'une lettre que l'archiduc Albert, souverain des Pays-Bas depuis son mariage avec l'infante Isabelle célébré le 6 mai 1598, lui aurait donnée avant son départ pour l'Italie, alors qu'Otto Venius, son maître illustre, le présenta à ses souverains. Les uns disent que cette lettre était générale, sorte de recommandation circulaire revêtue d'un cachet souverain ; d'autres estiment qu'elle était particulière et directement adressée par l'archiduc au duc de Mantoue, que, du reste, il connaissait personnellement pour l'avoir reçu et honoré l'année précédente. Si cette seconde assertion était fondée sur quelque réalité, j'inclinerais à croire que j'aurais rencontré dans les papiers de la maison et l'original de la missive archiducale clas-

Digitized by Google

sée dans le carton des *Flandres*, et la minute de la réponse ducale par laquelle l'Altesse de Mantoue eût accusé réception à l'Altesse des Pays-Bas de la lettre dont elle avait honoré le peintre heureusement arrivé [1]. Le nombre de ces minutes est considérable en ces archives; or, à cette époque, s'il existe des minutes de lettres à l'adresse du souverain de Rubens, elles ne concernent en nul point le jeune Flamand. L'une, en date du 23 juin 1599, est de la duchesse Eleonora, envoyant le seigneur Mario à Milan pour y saluer les Altesses de Flandre de passage en cette ville; l'autre, du 18 octobre, est du prince, recommandant à l'archiduc un homme de guerre, Francesco Porcari; une troisiéme est à la date du 17 mars 1600. Bref, pour arriver à trouver entre les deux souverains un échange de lettres concernant Rubens, il faut s'avancer jusqu'au 4 août et au 23 septembre de l'année 1607, et, lorsque nous en serons à cette époque du séjour du peintre en Italie, nous démontrerons que le ton même de ces deux lettres prouve que jamais auparavant il n'avait été question du peintre de Flandres entre son souverain naturel et son souverain d'élection.

Que faut-il donc conclure de ce discours, beaucoup trop long peut-être pour n'avoir sinon rien appris, du moins rien prouvé? La réponse est trop aisée et consiste à dire que les circonstances dans lesquelles P. P. Rubens quitta l'école de peinture où il s'était initié aux grands éléments de cet art, son voyage, peut-être, à travers l'Allemagne pour arriver en Italie, son séjour à Venise, les occasions, hasards et conditions dans lesquels et par lesquels il fut élu peintre au service de la maison de Gonzague, sont encore à l'état de complète incertitude, pour ne pas dire entière obscurité.

Il est désirable que notre dissertation, si vaine en elle-même, ne le soit pas quant aux recherches nouvelles qu'elles pourront occasionner. C'est au moins à quoi elle aura servi, et à dire le vrai, en la faisant, notre but n'a pas été autre. Il ne faudrait rien ignorer de la vie artiste d'un homme tel que ce Rubens. Le chapitre où nous allons entrer est heureusement mieux éclairé, et ce n'est qu'avec l'authenticité des faits et l'autorité des dates que nous nous avancerons dans le récit du séjour du jeune peintre venu de Flandre en la vivifiante Italie, et appelé à se rendre trois ans après en Espagne pour le compte de son souverain d'adoption.

1. Nous avons, à cet égard, porté notre recherche à Bruxelles, en nous adressant à l'honorable et savant M. Gachard, afin qu'il voulût bien informer sur l'existence de la minute de la prétendue lettre des archiducs, soit particulière, soit générale, en faveur de Rubens. La réponse de M. Gachard a été pour la négative. Il n'a rien rencontré.

Digitized by Google

II

PREMIER VOYAGE DE RUBENS A ROME.

(1601.)

Le duc de Mantoue, appelé à seconder de sa personne et de ses moyens l'empereur Rodolphe II, à l'occasion des guerres que soutenait ce souverain en Hongrie contre le Turc, se mit en devoir de partir avec une magnifique escorte de gentilshommes, en bonne humeur chevaleresque, à la fin de juillet de l'année 1601. Mais, dans les jours qui précédèrent son départ, il prit telles mesures qu'il lui convenait pour que, pendant son absence, les travaux d'embellissement de sa capitale, parmi lesquels l'ornementation et le décor de ses palais étaient au premier rang, ne souffrissent d'aucun retard. Tels artistes reçurent telles missions, telles commandes de copies de tableaux leur furent faites. Parmi ces artistes apparaît Rubens. Pour la première fois il est nommé dans les documents officiels et la date de la lettre qui le concerne détermine la date de son premier voyage à Rome. Il importait en effet au succès de la mission de Rubens qu'il fût recommandé par son souverain à quelque personnage de haute influence, or le duc de Mantoue comptait de nombreux amis dans les rangs mêmes du Sacré Collége, et à leur tête était le cardinal Alexandre Montalto. Ce fut à Sa Seigneurie que Pierre-Paul fut dirigé avec cette lettre de bon aloi :

Très-illustre et Reverendissime Monseigneur très-respecté,

Le porteur de la présente sera Pierre-Paul, Flamand, mon peintre que je mande de vos côtés pour copier et exécuter quelques ouvrages de peinture, selon que plus amplement, si votre illustrissime Seigneurie le veut bien, elle l'apprendra de lui-même [1]. Me confiant en votre habituelle bienveillance, j'ai voulu accompagner ce peintre de cette lettre par laquelle je prie instamment votre Seigneurie de le favoriser, l'honorer de toute la faveur dont elle peut disposer, en tout ce qui lui sera demandé pour mon service, l'assurant que j'ajouterai cette faveur nouvelle à tant d'autres déjà dues à sa bonté et que je vis avec le sentiment de l'obligation que je lui ai. Il ne me reste qu'à dire à votre Seigneurie que ce soir même je suis prêt à me mettre en route pour Gratz afin de me transférer de là à la guerre de Croatie, où, ainsi qu'en tout lieu

1. Illmo et R^{mo} Sig^{r} mio Osservand^{mo} L'Esibitore della presente sarà Pietro Paolo Fiamengo mio pittore quale mando costà per copiare et far alcuni quadri di pittura, come più diffusamente V. S. I. piacendole intenderà dal medesimo...etc. *Archives de Mantoue*. Interni, *minute* delle lettere.

Digitized by Google

du monde, je réputerai à bonne fortune l'occasion qu'elle me donnera de lui rendre service, etc..... 18 juillet 1601. De Mantoue.

Au Seigneur Cardinal Montalto,

à Rome.

Le cardinal répondit au duc, à la date du 15 août, et sa lettre est assurément une preuve suffisante de l'arrivée du peintre :

Serenissime Seigneur,

J'ai vu ici fort volontiers le peintre Pierre Paul, Flamand, et non-seulement je me suis promptement offert, mais je lui ai fait instance, pour qu'il me donne ordinairement avis de tout ce dont besoin lui sera pour le service de Votre Altesse [1], service que je tiendrai toujours en tel honneur que je le mettrai toujours avant le mien propre, selon que le veut le profond respect que j'ai pour Elle, etc.

De Rome le 15 août 1601.

De Votre Altesse,

Le très-affectionné serviteur,

A. cardinal MONTALTO.

A Son Altesse Serenissime Monsieur le duc de Mantoue.

Ainsi voilà Rubens à Rome, et y arrivant sous les auspices du cardinal Montalto, personnage d'une grande dépense, d'un train considérable, d'un goût déclaré et reconnu pour les beaux-arts dans tous les genres. Voyez ce qu'en disent les ambassadeurs vénitiens à Rome Gritti, Dolfin, qui l'avaient connu pendant le temps de leurs ambassades sous Sixte-Quint et les trois papes ses successeurs [2]. Être entré par cette porte, c'était donc, pour Rubens, être entré par une des meilleures. Un second avis de la présence du peintre à Rome nous est donné par la dépêche de l'envoyé de Mantoue à l'adressse du ministre :

« Le peintre Flamand qui sert Son Altesse, vint ici ces temps derniers et je lui remis cinquante écus sur les cent que V. S. m'a dit devoir lui donner de par ordre de S. A. [3] ».

1. Serenissimo Signor mio Osservand^mo. — Ho qui volontieri veduto il Pittore Pietro Paolo Fiamingo, et non solo meli sono prontamente offerto, ma gli ho fatta istanza di havermi ordinariamente ad avvertire di tutto quello che li potrà occorrere per servitio di V. A., il quale sarà sempre da me riputato più che proprio, etc.. ... *Archives de Mantoue*, E. XXV. 3. Carteggio *Roma*. Anno 1602.

2. *Archives de Mantoue*. E. XXV. 3. Roma. Dépêche du 14 septembre 1601. (Lelio Arrigoni, Résident.)

3. En 1598, le cardinal Montalto était considéré, dans le sacré collége, comme pouvant disposer du vote des quinze créatures de Sixte-Quint, son oncle, qui lui avait

Digitized by Google

Cet envoyé eût été mieux inspiré si, en accusant le versement qu'il avait fait au peintre, il eût pris le soin de renseigner sur la besogne et l'ouvrage que ce peintre avait commencé de faire. De cette façon, nous saurions ce dont Rubens s'occupa aussitôt son arrivée dans la grande ville. Mais avant la date du 12 janvier suivant, cet envoyé, Lelio Arrigoni, n'en fait nulle mention, et c'est à cette époque seulement, six mois après l'arrivée et à la veille du jour où il devait partir, que nous rencontrons dans une dépêche l'intéressant passage que voici :

« Ces jours derniers, je fus prié par le gentilhomme résidant ici pour le service du sérénissime archiduc Albert de vouloir faire connaître à Son Altesse que l'archiduc son maître tiendrait à titre de grand service qu'Elle voulût bien permettre que son peintre Flamand pût faire un tableau destiné à Sainte-Croix de Jérusalem. J'en fais part à Votre Seigneurie afin qu'elle puisse en parler à Son Altesse et l'aviser en même temps que pour cet ouvrage, il ne lui faudra pas s'arrêter ici plus de quinze ou vingt jours[1]. »

Rubens répondit au désir qu'avait exprimé le résident du souverain des Pays-Bas, en cour de Rome. Il fit les tableaux, trois sujets pour un triptyque : au milieu, *Sainte Hélène au pied de la croix et la tenant embrassée ;* sur l'un des battants, la *Coronation d'épines*, sur l'autre, *Jésus crucifié*. Ainsi, comme on a lieu de croire qu'il avait employé le reste de son séjour à faire des copies plus ou moins importantes pour le duc de Mantoue, on peut conclure que le premier travail que Rubens a

donné le chapeau, n'ayant encore que dix-sept ans. On le regardait cette même année comme ayant cent mille écus de rente et plein de bel esprit. (*Relazioni degli Ambasciatori Veneti al senato durante il secolo decimosesto,* edite dal Cav. Eugenio Albèri. Volume X, serie II, tomo IV, page 340 et 490.)

Voir aussi un document important et curieux dont nous avons fait prendre copie au département des manuscrits de la bibliothèque de Saint-Marc à Venise : *Relation détaillée de tous les intérêts, qualités et servitudes des cardinaux vivants en l'an 1620.* Le portrait du cardinal Montalto y tient une bonne place, et me paraît être l'un des mieux faits. J'estime que ce document (qui n'est point signé) doive être l'ouvrage de quelque ambassadeur vénitien ou autre. J'y remarque ces traits : *E àmico degli amici, e di sua parola. Grato al papa fuor di modo, et si è osservato che dimanda poche cose, ma le ottiene. Non vuole fastidii. Quando dice di voler fare un servicio, riesce per eccellenza. Ma è cosi galante, che non vida la risposta. E di gran fatti. Elemosiniere grande, di gran riputatione e seguito. Neutrale tra le nationi, ma sicrede pius pagnolo per l'interesse del principato del fratello. Amico grande del duca di Mantova, tutto del gran duca.*

1. *Archives de Mantoue.* E. XXV. 3. Dépêche du 12 janvier 1612 à l'adresse du secrétaire ducal, Annibal Chieppio. « Questi di passati fui ricercato da quel gentilhuomo che quì rissiede per servitio del Serenissimo archiduca Alberto, etc., etc. »

Digitized by Google

fait de son invention depuis sa présence à Rome fut le triptyque de la petite église de Sainte-Croix de Jérusalem[1]. N'est-il pas curieux que l'on puisse faire observer à ce sujet qu'il semblerait que l'honneur de sa patrie de Flandre ne dût rien perdre à l'éloignement du jeune et déjà brillant peintre, puisque, bien qu'au service d'un prince d'Italie, il s'est trouvé que le premier ouvrage de son invention qui ait fait bruit dans le monde et dont le souvenir est acquis à l'histoire, a été exécuté pour le compte de son propre souverain ? Tous les doutes qui pourraient s'élever contre la précision de la date devraient tomber d'eux-mêmes devant cette lettre adressée au prince de Mantoue par le résident de Flandre qui avait fait la commande à Rubens, Jean Richardot, fils du célèbre président de ce nom qui avait négocié à Vervins, lors du traité :

Sérenissime Seigneur,

Bien que cette lettre aura certainement l'importunité d'ennuyer Votre Altesse, j'espère cependant qu'Elle me permettra que je lui fasse entendre en toute brièveté comment, ayant l'ordre de l'archiduc Albert mon maître de restaurer une chapelle de sainte Hélène dans l'église de Sainte-Croix de Jérusalem, dont Son Altesse alors cardinal était titulaire, je fis diligence pour rechercher un jeune peintre, Flamand de naissance, Pierre-Paul, réputé pour un vaillant homme dans son art et serviteur de Votre Altesse. Avec le bon vouloir du seigneur Lelio Arrigoni, son ambassadeur à cette cour, il m'a remis, exécuté de sa main, un tableau de grande dimension pour ladite chapelle, lequel toutefois devrait être accompagné de deux autres de moindre dimension sans lesquels l'ouvrage serait imparfait de tout point, et privé même de son plus bel ornement. Or, Pierre-Paul étant rappelé par Votre Altesse, il ne pourrait terminer l'œuvre sans l'expresse permission que je La prie bien humblement lui vouloir donner, la chose se pouvant cependant faire sans trop apporter de retard à Son service. Je crois que cet emploi d'un espace de temps aussi limité ne préjudiciera en rien aux grandes et magnifiques œuvres que l'on me dit être entreprises à Mantoue par V. A.....*etc.*

De Rome, le 26 janvier 1602.

De Votre Altesse Sérenissime,

Le très-humble et très-dévoué serviteur.

Jean RICHARDOT[2].

1. Ce travail de Rubens est ainsi décrit dans un livre, guide excellent, assez rare aujourd'hui en librairie, de l'année 1763 : *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al publico in Roma,* opera cominciata dall' abate Titi da città di Castello. Roma, MDCCLXIII. « Nell' altare di mezzo era S. Elena, che abbraccia la croce, ma questa tavola è stata parimente trasportata in libreria, perchè aveva patito : nell, altro la coronazione di spine di nostro signore, ed incontro la crocifissione con Maria Virgine, e diverse figure, tutte opere di Pietro-Paolo Rubens, e questa ultim delle più belle cose che abbia fatto qui. » Page 224.

2. *Archives de Mantoue.* E. XXV. 3. Roma. Filza 1003. *Lettere* da diversi. La lettre est écrite en italien et signée « *Gio. Ricciardotto.* »

Digitized by Google

L'ouvrage accompli, il y a lieu de penser que Rubens laissa Rome aussitôt. Le jour de son départ n'est pas signalé, mais le fragment de dépêche que voici démontre jusqu'à l'évidence qu'à la date du 20 avril le Flamand était de retour à la cour du prince son protecteur, fort occupé alors de faire copier des tableaux célèbres.

« Je ferai en sorte (écrit de Rome l'envoyé de Mantoue) de rencontrer des jeunes peintres de talent propres à exécuter pour Son Altesse tous les tableaux qu'Elle désire, et je chercherai à ce que les copies ne soient faites que d'après des originaux de grand renom, et que la dépense n'excède pas la somme de..... ducats que m'assigne Votre Seigneurie. Mais pour le parfait service de Son Altesse, je croirais bon qu'Elle se fît dire par son peintre flamand ce qu'il a vu de beau et de rare ici, et qu'ensuite Elle me commandât que je lui fisse avoir copie de telles et telles peintures, avec l'indication des endroits où elles se trouvent, car alors j'aurais l'assurance de pouvoir affronter le goût de S. A. sans avoir nulle crainte de m'être trompé. Si ce mode d'agir semble convenable à Votre Seigneurie, qu'elle me fasse la faveur d'en parler à Son Altesse et de me donner ensuite ses instructions.
. . . . . de Rome, le 20 avril 1602 [1]. »

Il a dû être fait réponse à une interrogation de cette qualité, mais, de quelque nature qu'elle ait été, le vrai est de dire qu'elle m'est demeurée inconnue :

III

RUBENS A MANTOUE
(1602-1603).

VINCENT Ier DE GONZAGUE, DUC, ET ANNIBALE CHIEPPIO, SECRÉTAIRE ET CONSEILLER, SES PROTECTEURS.

La présence de Rubens à Mantoue, effectuée sans doute à la fin de l'hiver de l'année 1602, explique le silence de toutes les correspondances dans les Archives de ce pays, jusqu'au mois de mars de l'année suivante, époque de son départ pour l'Espagne. L'admirable état de la galerie ducale lui permit sans doute alors de consacrer ses loisirs à de non moins admirables études que nous pourrions appeler personnelles. Mais, d'un autre côté, il faut aussi croire que le duc, très-occupé alors à restaurer et décorer l'emplacement de cette riche galerie [2] auto-

1. *Archives de Mantoue.* E. XXV. 3. *Lettere* degli Inviati. Lelio Arrigoni au secrétaire ducal Annibal Chieppio.

2. A cette époque même, en mai 1602, le résident de Mantoue à Venise donnait avis des magnifiques glaces pour fenêtres de la galerie que le duc avait commandées aux fabriques de Murano. Jusqu'au 3 août, M. Angelo delli Angeli avait payé 400 ducats pour quatre fenêtres.

Digitized by Google

risa peu Rubens à disposer trop librement de son temps. Si, comme on le dit, il dessina cette sorte d'épopée que Mantegna avait représentée avec tant de génie sur les murs du palais des Gonzague, en s'inspirant du récit des *Triomphes de César*, ce pourrait être à l'époque de ce séjour. Il est certain qu'il a copié considérablement d'ouvrages italiens, et ce qu'il y a de singulier, c'est que déjà d'un très-grand talent, plein du sentiment de sa force, il donnait à ses copies et études au crayon, à ses esquisses un aspect, un air, un je ne sais quoi qui lui était tout à fait propre. On a de lui des dessins d'après tel ou tel maître que l'on peut dire être *Rubenisés*; il ne les copiait pas avec exactitude, il se plaisait à laisser en eux la trace de son passage. Il a porté cet *instinct* plus loin, — je ne veux point dire ce goût, car le mot ne serait point ici à sa place, — il a retouché souvent des dessins originaux, des pièces même capitales. Regardez à ce dessin de Giulio Clovio d'après Michel-Ange, l'*Enlèvement de Ganymède!* N'est-il pas fortement retouché par lui, et à un point si marqué que tout œil habile, pratique et expert reconnaîtra aussitôt le passage du crayon du vigoureux Flamand sur les lignes du célèbre miniaturiste [1]. Rubens a du reste toujours aimé à acquérir des dessins de ces maîtres qu'il admirait, et certes il était en bon lieu dans Mantoue pour satisfaire à un tel goût. Que d'artistes y avaient en effet passé, y avaient séjourné depuis que Mantegna d'abord et Jules Romain ensuite y avaient fait et tenu école! Au seizième siècle et dans les vingt-sept premières années du dix-septième, on allait à Mantoue pour y admirer les ouvrages fameux comme aujourd'hui on va à Madrid, à Dresde, à Florence, à Paris, à Rome et à Londres. Quel utile et bienfaisant séjour devait donc être celui d'un tel lieu pour un artiste appelé à de telles destinées! On ne saurait trop insister sur cette part des inspirations de Rubens en cette période de sa jeunesse, où, de quelque côté qu'il portât ses regards, dans les palais où il était employé, il pouvait admirer des œuvres du Mantegna, des Belin (Gentile et Giovanni), du Monsignori, du Vinci, du Francia, du Corrége, du Michel-Ange, du Raphaël, du Palma le vieux, du Romain, du Sarto, du Titien, du Véronèse, du premier et du second Tintoret, du Pordenone, de tous ceux enfin qui sont les héros de la pléiade immortelle.

Il est vraisemblable aussi que cette période de temps (de 1602 avril

1. Un retard du graveur nous oblige à remettre à un prochain numéro la publication de ce dessin dont Mariette parle en ces termes dans son catalogue : « La belle figure de Ganymède enlevé d'après Michel-Ange, dessiné à la plume et à la pierre noire. Les expressions des têtes doivent être considérées comme des chefs-d'œuvre de l'art. Elles ont été retouchées par Rubens sur ce dessin, qui est de Giulio Clovio. » E. G.

Digitized by Google

à mars 1603) est aussi celle[1] où Rubens fut à même de faire apprécier et l'agrément de sa personne et le grand air de son talent, toutes ses qualités brillantes, au duc son maître et surtout à celui de ses ministres dont le nom n'a jamais été prononcé relativement au peintre flamand et qui cependant paraît avoir été son vrai protecteur à cette cour. Cet homme d'un esprit droit et sûr, bon politique, bon lettré, de grand goût, a toujours soutenu et encouragé Rubens, qui, dans la suite, — et peut-être l'avait-il déjà fait pendant qu'il était à Rome, — lui adressa personnellement des lettres et le prit pour patron et chargé de ses intérêts auprès du prince. La cour de Mantoue, non plus que toute autre cour, n'était en effet dispensée d'avoir son petit camp où s'ébattent le plus souvent par « façon de souterrains » les rivalités, les jalousies, les soucis, les inquiétudes, conséquences habituelles des faveurs marquées, des distinctions signalées et des honneurs obtenus. Or, la nécessité se fera connaître, sinon un jour, du moins un autre, d'avoir à vous et pour vous dans une telle cour un esprit bienveillant et dévoué! Si grand que soit le mérite d'un homme, a-t-il à rougir de se connaître un protecteur loyal et sûr, ayant l'oreille du souverain et pouvant lui signaler un bien à faire et une injustice à éviter? Annibale Chieppio fut cet homme pour Pierre-Paul Rubens à la cour où régnait Vincent Ier de Gonzague et où lui, ce Chieppio, administrait et conseillait. Disons d'ailleurs quel était l'un et quel était l'autre, puisque Rubens avait affaire aux deux.

Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue, était en 1603 dans sa quarantième année. Il était fils de Guillaume, surnommé, non sans raison, le *Gobbo,* le bossu, et d'Éléonore d'Autriche. On peut dire qu'il n'avait de son père ni les défauts physiques, car il était d'une beauté remarquable, ni les qualités économiques et administratives, car il fut d'une dépense et d'une somptuosité sans limites. Très-beau, prince de maison régnante, libéral dans ses dons, voluptueux, il est permis de penser que les succès dans le plaisir lui furent faciles. Il faut aussi dire qu'il était un joueur excessif, d'une galanterie infatigable, chevaleresque, belliqueux, et très-lettré. Il lui revient à honneur d'avoir secondé le Tasse dans ses malheurs, il obtint, en effet, sa libération et l'emmena à Mantoue. Marié à une Farnèse, son mariage fut dissous deux ans plus tard, et la princesse

1. Le peintre aurait-il été du voyage à Milan que le duc fit à cette époque? Je fais cette question pour aider aux recherches qui seront à faire. Le duc de Mantoue, en effet, avait décidé de retourner en Flandre cette année-là, et particulièrement à Spa. Il partit dans les premiers jours de juin, et était à Milan à la date du 13 juin 1602, se dirigeant vers sa ville de Casale. Ce fut de cette ville qu'il renonça au voyage pour lequel il était parti. Je le retrouve à Mantoue le 19 juillet.

Digitized by Google

se fit nonne : il épousa, en nouvelles noces, une Médicis, Léonora, sœur de Marie qui, plus tard, fut la reine de France. Mais le fait du renoncement à la Farnèse et celui des épousailles avec la Médicis furent, le premier, suivi, et le second, précédé, de circonstances si extraordinaires et si singulières que le récit en serait propre à un conte à la mode de Boccace ou de La Fontaine plutôt qu'à un chapitre d'histoire. Jusqu'en 1587, année qui fut celle de son accession au duché, il s'était plus particulièrement signalé par les faveurs dont il avait honoré le personnel de sa troupe de comédiens, par l'énormité des sommes qu'il avait sacrifiées au jeu, par le nombre et la qualité de ses aventures galantes que par des faits de guerre ou des actes politiques. Depuis qu'il fut souverain, il paraît s'être étudié à donner à son règne un caractère de faste et de somptuosité fort particulier et propre à faire grand bruit dans le monde. Si, prince héritier, il avait eu les habitudes d'un dissipateur, souverain, il ne fut peut-être pas infiniment plus sage; mais du moins il manifesta brillamment tous les goûts éclairés dont était doué son très-remarquable esprit. Il aimait les vers et les beaux discours, il dictait au besoin des sonnets élégants, et correspondait avec tous les lettrés de l'Italie; son esprit, extrêmement accessible au culte des arts et des sciences, le faisait rechercher les peintres, les poëtes, les compositeurs, les instrumentistes, les inventeurs, les alchimistes et les astrologues. Il eut beaucoup d'enfants, des légitimes et des bâtards; son fils aîné fit alliance avec une fille de la maison de Savoie; il obtint le chapeau pour le second, et maria l'une de ses filles dans la maison de Lorraine. Bien conseillé, il se gouverna avec les puissances non sans dextérité. Il eut pied en France par la reine, sa belle-sœur, et par la maison de Nevers, qui lui était cousine au premier degré; en 1606 la duchesse sa femme fut la marraine du Dauphin. Au mieux avec ses voisins les Vénitiens, du côté de Vérone, et avec le Piémont, du côté du Montferrat, fort appuyé par Henri IV, il fut tantôt bien et tantôt mal avec l'Espagne, et il s'acquit une réputation de valeur et de façons chevaleresques par trois expéditions contre le Turc pour l'honneur de l'Autriche. L'histoire de sa cour et celle de son règne sont encore à faire, et le sujet a de quoi séduire, car il touche à toutes choses. La politique aussi y trouverait son compte. Telles occasions dans sa vie furent marquées par le déploiement d'un faste malaisé à croire. Lorsque le pape Clément VIII vint occuper Ferrare, Vincent de Gonzague l'alla saluer avec une suite de deux mille personnes. Il en effraya la cour romaine. Plus tard, sous Paul V, il eut avec elle quelques différends, mais éphémères, et le raccommodement lui donna l'occasion d'un magnifique voyage. Quand il créa l'ordre célèbre du Ré-

Digitized by Google

dempteur et qu'il fit des chevaliers un peu à la façon dont en avait usé Henri III pour créer l'ordre du Saint-Esprit, le luxe qu'il déploya pour honorer les étrangers accourus, la pompe qu'il appliqua à son cérémonial, en cette circonstance, furent extraordinaires. Les coutumes des grands et puissants rois du temps n'étaient que menues choses au regard des façons de M. le duc de Mantoue, dans les occasions dont la solennité requérait que toute sa *liste civile* y passât. Il connaissait le bien vivre comme pas un prince de son temps, il aimait et voulait le bien et le bon en toutes choses. Il était naturel qu'il recherchât les beaux chevaux, aussi avait-il tenté de faire renaître cette belle race de Mantoue, d'un renom si grand sous son trisaïeul, que l'Angleterre et la France s'en disputaient les produits, et que le roi François, de belle mémoire, avait voulu monter un cheval de la race de Mantoue, à l'entrevue du Drap d'or. Il aimait les grands chiens, de race haute et pure, et M. le vidame de Chartres, qui était un grand seigneur en France, et qui se connaissait aux choses de bonne vénerie, se chargeait de lui faire venir les plus belles portées de lévriers d'Écosse pour ensuite les lui diriger à Mantoue. Son théâtre était célèbre, et en Europe on disait : « *Les Comédiens de M. le duc de Mantoue.* » Ceux qui jouèrent au Louvre et à Fontainebleau en 1608 et en 1613 n'étaient autres que le très-célèbre et fort populaire Arlequin, Frittelin, Pedrolin, Léandre, Lelio, Flaminia, Flavia, Fiorillo dit Matamoros : tous étaient à Monsieur de Mantoue qui avait fait leur fortune et qui les recommandait par ses lettres qui au roi, qui à la reine, qui au duc de Nevers, qui au duc d'Aiguillon, qui à Monsieur de Nemours, qui au cardinal-légat à Ferrare, qui à celui de Bologne, qui au comte de Fuentes, gouverneur pour l'Espagne à Milan, qui à la Seigneurie de Venise, voire même aux petits, ainsi au seigneur de La Mirandole. Parme seule était hors sa faveur, car depuis qu'il avait dû renvoyer à sa famille sa première épousée, la jeune Marguerite, en train de mourir nonne, les Gonzague et les Farnèse étaient moins que cousins. Esprit curieux de beaucoup connaître, il fit de grands déplacements : l'Allemagne le vit à Munich et à Augsbourg en divers temps ; il fut dans les Flandres par deux fois, en Lorraine et en Hollande une fois, souvent en Toscane, souvent à Venise ; jamais il ne faisait retour sans avoir augmenté son cabinet de toutes les curiosités imaginables, et le personnel de sa maison de quelque artiste ou de quelque ouvrier inventif et habile. Dès 1591, je vois nommés parmi les gens du palais, un Paul Novort, tourneur, un Sébastien Piel, sculpteur sur bois, en compagnie d'autres Allemands de même métier; il a des tisseurs de brocarts, des brodeurs spéciaux, un peintre en miniature, et en 1598, il a déjà un

Digitized by Google

peintre flamand du nom de Jean, mais qui n'est point désigné autrement. Les séjours qu'il fit à l'étranger, et qui par la dépense et le temps méritent d'être signalés, furent ceux à Florence en 1588 et 1592, à Augsbourg en 1591 et 1606, à Ferrare en 1598, à Naples en 1603, à la cour de Turin en 1604 et en 1608, dans les États du pape en même temps qu'aux couvents des Camaldules et de l'Arvernia en 1605, à Gênes en 1607, et à la cour de France en 1608, où Henri IV le reçut à Fontainebleau avec tous les honneurs que méritaient un chef de la maison de Gonzague et un beau-frère. S'il plut au roi, il ne faut guère le demander, car il était beau joueur. Mais la mobilité de son esprit l'amenait à des croyances parfois puériles, à coup sûr singulières, et si je devais révéler tous les secrets que m'a donné à connaître la pratique de sa correspondance si variée, je serais conduit à entrer dans d'étranges détails. Le bizarre, l'extraordinaire, le merveilleux l'émouvaient. En 1609, il voulut envoyer jusque dans le Pérou, au val de Chiuchiago, pour y chercher un insecte doué de priviléges indiscrets et dont l'avait entretenu sans doute quelque alchimiste imposteur. Comme les princes du XVIe siècle, comme Charles IX, comme Philippe II, il écoutait volontiers les esprits à la recherche de l'absolu, du secret de fabriquer l'or, et de la réalité de la pierre philosophale. S'il avait pu, à de certaines heures, s'élire une académie d'astrologues, il l'eût fait avec hâte. Léonora de Médicis, sa femme, étant à la cour de France, en 1606, pour être la marraine du Dauphin, écrivait dans une lettre secrètement adressée par elle à Annibale Chieppio, ce sage ministre du Gonzague son mari, ces lignes bien significatives : « Si le duc pouvait une bonne fois se débarrasser de tous ses alchimistes, ce serait un grand bienfait pour sa bourse, mais plus grand encore pour sa réputation, car toutes ces choses-là se savent dans le monde, et chacun s'émerveille que le duc prête foi à de telles inventions, et de ce côté on s'en rit fort. Je dis cela à Votre Seigneurie en toute confidence... de Paris, 19 août 1606[1] ». Que de contrastes seraient à noter, que de singularités à signaler dans ce caractère! Il était à la fois pieux jusqu'à la superstition et profane à l'extrême. En 1602, le voilà donnant l'ordre au marquis Vincenzo Guerrieri, son ambassadeur extraordinaire en Espagne, de lui procurer, dans un même temps, l'image soigneusement peinte de toutes les madones en réputation de miracles et les portraits de toutes les dames en grand renom de beauté, soit à la cour, soit ailleurs, dans le royaume! Sur ce dernier fait, on peut dire que le duc de Mantoue avait précédé le roi Louis de Ba-

1. *Archives de Mantoue*. Lettere originali dei Gonzaga. Anno 1606.

Digitized by Google

vière avec sa *galerie des beautés,* car il m'est avéré que le duc eut cette idée et qu'il la fit exécuter. Telle part de sa correspondance prouve qu'il eut, en effet, dans l'un de ses palais, une salle où il avait fait en sorte de réunir les portraits de toutes les beautés célèbres. Son peintre François Porbus l'avait fort aidé dans cette besogne, mais Rubens se défendit de vouloir y prendre part, la fin de l'une de ses lettres en témoigne. Mais regardons à des faits plus nobles. Ce qu'il fit pour ajouter à la spendeur de sa capitale et à la beauté des résidences propres à satisfaire son goût de villégiature serait le sujet d'un long chapitre et conduirait à l'histoire de l'art à cette époque. En 1607, désireux d'un air plus pur, avide de paysages merveilleux, il porta vers le lac de Garda le goût qu'il avait à bâtir. Le site délicieux de Maderno fut le lieu de son choix, et la villa qu'il y fit élever, les beaux ombrages qu'il y fit ménager, les statues élégantes et admirables qu'il tira de son cabinet des antiques pour en décorer les avenues, les peintures à fresque dont il embellit les portiques, les fontaines qu'il y fit jaillir du fond des bassins de marbre bien ornés, en avaient fait l'endroit le plus délectable de ces belles régions déjà comblées par les faveurs et les bontés de la nature. Rien de varié comme tous les avis qu'il recevait de ce qu'il y avait de beau ou d'intéressant à acquérir ici et là, et c'est en quoi la lecture de la correspondance appartenant à son temps est vraiment exceptionnelle en curiosité ! Arrivait-il des marbres de Paros à Venise par quelque navire marchand, il était averti. On veut vendre à Padoue le cabinet qui avait été celui du célèbre cardinal et poëte Bembo, il s'offre acquéreur. A ses envoyés en Espagne, il leur demande les provenances des Indes et du nouveau monde; à ses agents en Hollande, les provenances de la Chine. La notification de ses commissions est un programme des curiosités du temps. Littérature et beaux-arts en font les frais. De France, M. de la Clielle lui mande la musique de Guedron; c'est l'école française, car Guedron est le chef de la musique du roi; de Toscane, c'est de Cini qu'il veut des symphonies et des chœurs, de Marco da Gagliano des madrigaux et motets; avec Ottavio Rinuccini qui est d'une bonne académie, il traite des pièces à féerie et discute de la bonté d'un sonnet. Curtio Picchena lui adresse son *Tacite,* Guarini ses *Pastorales*, Pigafetta sa *Pamphlets,* Baronius ses *Annales,* Chiabrera ses *Odes* et *Comédies.* Il fait dessiner ses étoffes d'or pour tentures à Jacopo Ligozzi, dans Florence; c'est d'Anvers qu'il veut ses tapisseries, de Hollande et de Bruxelles ses tulipes, et de Crémone ses luths et violons. Quant aux diamants, il avait prétendu à l'achat de ceux de M. de Sancy. M. le duc de Mantoue, comme on le voit, connaissait les bons cachets et

Digitized by Google

marques de fabrique. Tels objets d'art lui ont nécessité de véritables négociations, tels autres d'importantes donations. En 1601, il est à la veille d'entrer en délicatesse avec Rome où le cardinal de Saint-Georges fait le difficile pour le laisser enlever trente et un marbres, bustes et statues qu'il a acquis d'un certain Peranda, parmi lesquels le merveilleux *Antinoüs*. A Vérone, dans la résidence des comtes Canossa, se trouvait un cabinet enrichi par leurs aïeux de chefs-d'œuvre incomparables, et au nombre de ces chefs-d'œuvre, la *Madone*, cette Madone de Raphaël, dite depuis *à la perle*, qui plus tard fut à Charles Ier, puis à l'Espagne, où elle est encore. C'était pour un Canossa, pour le fameux évêque de Bayeux qui servait le roi François, que le génie du peintre d'Urbin l'avait inventée. L'ardeur ne se peut décrire avec laquelle Vincent de Gonzague désirait ces merveilles. L'opulence des Canossa lui interdisait de faire des offres d'argent. Son Altesse s'attaqua à l'amour-propre en même temps qu'à la courtoisie. C'était le bon chemin. Elle offrit faveurs sur faveurs, priviléges sur priviléges, au chef de la famille, mais le bien étant indivis, le pacte était difficile; cependant le duc de Mantoue en obtient la signature avec le don d'un fief et d'un marquisat dans son État du Montferrat. Ce fut ainsi qu'en février 1604 le marquis Galeazzo Canossa fut invité à venir prêter foi et hommage et recevoir l'investiture au lendemain du jour où les trésors de son palais de Vérone étaient passés à Mantoue dans celui du Gonzague. Que dirai-je encore pour compléter la figure de ce prince mal connu jusqu'à présent? Surpris par le merveilleux des sciences cosmographiques, il pratiqua Galilée et il le choya : ce n'est pas lui qui eût torturé cet homme pour avoir osé dire que *la terre tourne!*

D'une élégance extrême, les traits fins, les yeux charmants, d'une fort noble stature, d'une grande humanité dans le caractère, et de non moins d'aménité dans les formes, d'une courtoisie plus que libérale, Vincent de Gonzague fut, à tout prendre, personnellement, un prince fort réussi. Il mourut en 1612, franchement pleuré de son peuple, « parce qu'il l'avait sans cesse diverti, dit assez spirituellement Litta dans ses *Famiglie celebri*; mais moins des bons, parce que l'entraînement de ses dépenses avait ressemblé à des dissipations, et que cet exemple du prince n'avait pas été d'une influence heureuse sur l'esprit de la nation. » Tel avait été, en somme, aussi plein de défauts que de qualités, ce duc de Mantoue, qui, en l'an 1600 ou en l'an 1601, avait pris Rubens sous son auguste patronage et l'avait fait son peintre de cour[1].

1. Pour tous les détails de ce portrait du duc Vincent, voyez la volumineuse correspondance de son règne, conservée et classée aux Archives de Mantoue. Chacun des faits allégués ici est appuyé de preuves et documents.

Digitized by Google

Quant au personnage d'une qualité secondaire en cette cour, — ses fonctions n'étant que celles de secrétaire ducal, — mais d'un attachement plus fervent encore que celui de son maître pour Pierre-Paul Rubens, il se nommait Annibal Chieppio. Son portrait est plus facile à représenter : le personnage est moins saillant, les traits sont plus modestes. Il était né homme de robe, fils de Giovanni Chieppio et d'Anna Arrigoni. A l'époque où le duc de qui il devait être le secrétaire d'État, n'était encore que le prince de Mantoue et épousait la Médicis, Annibal professait le droit civil, et ce ne fut qu'en 1591, *Vincentio regnante*, que son mérite personnel, signalé par des qualités politiques et administratives, lui valut la charge de secrétaire ducal. En 1592, son maître l'envoya en mission extraordinaire à Rome. Ses dépêches me sont une preuve de l'habileté qu'il déploya à cette cour, où, de si petit prince que l'on soit l'envoyé, le terrain diplomatique n'est jamais ni aisé ni très-pratique. En 1601, le secrétaire accompagna le souverain à la guerre de Hongrie, et, comme l'on sait, ce fut au moment et pendant le temps que Rubens partait pour Rome et qu'il y séjournait pour la première fois. Est-ce à l'éloignement du cabinet de Mantoue, habituellement occupé et mis en ordre par ce secrétaire avec une régularité si grande, qu'il convient de s'expliquer l'absence de toutes lettres du peintre à l'adresse de cet homme pendant ce premier voyage? Je n'imagine pas qu'il ait dû passer un tel temps sans lui avoir écrit. Pour connaître Annibal Chieppio, c'est dans la masse des papiers conservés aux archives de la maison ducale, et qui lui sont personnels, qu'il convient de le chercher. La quantité des dépêches et la qualité des instructions adressées par lui aux divers envoyés à l'étranger, l'abondance et le détail des lettres et rapports écrits pour le duc, pendant les longues années de son service officiel, démontrent qu'il mettait son principal soin et sa capitale occupation dans le droit sentiment de l'accomplissement de son devoir. En 1611, il recut, avec le titre de comte, celui de ministre d'État; mais, pour ce qui était de cette dernière qualité, on peut dire que, si jusqu'alors il n'avait pas reçu les lettres patentes qui la lui conféraient, il en avait du moins exercé la charge. Il avait épousé une Lavinia Rovelli. Deux fils, Francesco et Ludovico, lui étaient nés de ce mariage. Au sein des honneurs, et dans l'accablement de ses travaux, il avait eu ses jours amers; et, dans une page d'instructions qu'il a laissée pour ses fils, je trouve signalée, par une simple phrase empreinte de mélancolie, la trace de quelques orages : « Louez, dit-il, honorez les offices et les charges, plutôt que ne les ambitionnez, car, sous l'apparence du miel et sous l'as-

Digitized by Google

pect des honneurs, j'ai souvent ressenti les poignantes atteintes de la douleur[1]. » La calomnie, en effet, avait dû tenter de le desservir dans l'esprit de son maître, il le savait; et, comme il l'avait connue plus forte et plus indigne dans ses misérables efforts à l'époque où le duc, absent de sa propre cour, voyageait aux Pays-Bas et en France, il lui en avait écrit, en termes douloureux, qui lui valurent de la main même du prince cette réponse fortifiante et sensée : « Chieppio, mon très-affectionné, j'ai reçu ici votre lettre, à laquelle je veux répondre ces deux seules paroles : ne prenez nul souci de ce que les gens disent, laissez-les dire ce qu'ils veulent; on a dit du mal de tout le monde, voire même du Christ; ayez pour vous la conscience pure, comme j'ai la conviction que vous l'avez, et puis laissez jaser chacun selon qu'il lui plaît. C'est tout ce que j'ai à vous dire en ce moment pour votre consolation. De Paris, le 28 septembre 1608. Celui qui vous affectionne. VINCENT[2]. »

Cet honnête homme a dû s'affectionner vivement à la personne loyale et à l'esprit quelque peu fier de Rubens. Et les longues lettres que le peintre lui écrivit d'Espagne en 1603 et de Rome en 1606 et en 1608, sont la preuve irrécusable que, si Pierre-Paul eut à la cour de Mantoue quelqu'un qui, par son affabilité et sa distinction, répondît à toutes les qualités que comporte l'expression toute italienne, affectueuse et révérencieuse à la fois de *padrone*, celui-là fut Annibal Chieppio, *secretario ducale*.

IV

PREMIER VOYAGE DE RUBENS EN ESPAGNE.

(1603.)

La pensée d'envoyer expressément un personnage à la cour d'Espagne pour présenter des cadeaux de quelque importance, non-seulement à des personnages de considérable influence, mais encore au roi lui-même, n'était pas venue à l'esprit de M. le duc de Mantoue, à l'époque même où il fit partir Rubens pour ce pays, c'est-à-dire au mois de mars de l'année 1603. Son Altesse avait déjà songé à l'exécution de

1. « Lodate le magistrature piu tosto che seguirle perche sotto la coperta del miele et dell' honore spesse volte io stesso ho provato il veleno del dolore. » Je dois à la bienveillance de M. le comte d'Arco ces quelques faits biographiques relatifs à Annibale Chieppio.

2. *Archives de Mantoue*. Lettere originali dei Gonzaga. Anno 1608. Le billet est en italien et écrit entièrement de la main du souverain.

Digitized by Google

ce projet à la fin de juin 1602. Et comme, dans le nombre de ses dons, il avait jugé bon de faire une assez belle part aux œuvres de peinture dont il savait le duc de Lerme assez bon amateur, il avait chargé son résident à Rome, Lelio Arrigoni, de lui faire copier par une main habile une dizaine de toiles choisies parmi les plus célèbres ouvrages originaux. En plusieurs de ses lettres, depuis le 31 août qu'il en fit la commande à un peintre assez peu connu aujourd'hui, mais qui alors n'était pas sans réputation, Pietro Facchetti, jusqu'au 21 décembre 1602 qu'il fit l'expédition, cet envoyé donne de fréquentes nouvelles des tableaux impatiemment attendus à Mantoue, selon qu'il est permis de le croire d'après ces lignes du ministre de la maison ducale, en date du 26 novembre :

« Nous voudrions une bonne fois entendre dire que les peintures commandées à Rome prissent la route de Mantoue; et si par hasard il n'était pas possible de les recevoir toutes par un même envoi, expédiez-en une partie, choisissez les meilleures d'entre elles : le temps nous presse pour les pouvoir envoyer en Espagne, leur destination, sur les navires qui conduiront les princes de Savoie dans ce royaume [1]. »

L'envoyé répondait que le peintre faisait de son mieux, qu'une besogne pressée n'était jamais bonne, qu'il y allait de l'honneur du nom de l'artiste, que don Girolamo Silva, garde-joyaux de l'archiduchesse Isabelle, de passage à Rome, les avait vus, et qu'il avait conseillé lui-même au signor Pietro Facchetti de ne les point laisser sortir de ses mains pour arriver sous les yeux du prince de Mantoue et des vaillants juges qu'il avait à sa cour, sans qu'il les ait conduits à l'état de chefs-d'œuvre. D'ailleurs, il les promettait pour Noël. Et de fait, les caisses partaient de Rome le 21 décembre, comportant seize tableaux, dont un avait ce mérite d'avoir été copié pour la première fois, les moines s'étant refusé jusqu'alors à ce qu'aucune reproduction en fût faite. C'était la *Création du monde* et les *Sept planètes*, dessin de Raphaël, coloris de Salviati et de Baldassar de Sienne, ornement alors de la chapelle Chiggi, dans l'église de la *Madonna del Popolo* [2]. Et comme l'ambassadeur de Savoie avait dit à l'envoyé de Mantoue que les princes de sa maison n'effectueraient pas leur départ pour la cour du roi catholique avant le printemps prochain, le seigneur Lelio Arrigoni fut donc en droit de considérer que les ouvrages du seigneur Facchetti n'avaient subi aucun retard

1. *Archives de Mantoue.* Minute delle lettere. (*F. Interni.*) Anno 1602.

2. *Id.* E. XXV. 3. Dispacci di Roma. Lelio Arrigoni, resident. Anno 1602. Voyez aux dates suivantes : 17 août, 31 août, 12 octobre, 2 novembre, 9 novembre, 16 novembre, 23 novembre, 7 décembre, 14 décembre, 21 décembre.

Digitized by Google

préjudiciable à son souverain. La sentence des juges et experts de Mantoue fut en effet favorable; le peintre fut loué dans son œuvre, et l'ambassadeur dans sa commission. Puis, l'époque assignée pour l'embarquement de Messieurs de Savoie ayant été nouvellement prolongée, le duc de Mantoue, estimant sans doute que, pour la dignité de l'hommage, augmenté, du reste, d'un ravissant carrosse et de plusieurs chevaux de race, accompagnés de palefreniers de Pologne, il convenait mieux de faire présenter expressément à Sa Majesté Catholique et à son premier ministre ces différents dons, résolut de confier cette charge à quelqu'un de sa cour. Or, comme il voulait en même temps que l'envoyé de son choix lui rapportât quelques portraits des personnages de la maison d'Espagne, il ne pouvait, en vérité, mieux faire que d'honorer de cette double commission son peintre, Pierre-Paul Rubens, lequel, à la valeur d'un talent déjà hors ligne, ajoutait ce que l'on est convenu d'appeler l'agrément personnel. « Rubens, à cette époque (a dit excellemment M. Jules Pelletier dans un discours aussi intéressant que remarquable), était un cavalier accompli. Élégant et robuste de corps, le visage fin et régulier, le regard loyal, il se conciliait dès l'abord toutes les sympathies. Si nous nous rappelons qu'à ses dons extérieurs il joignait une grande affabilité de caractère, de la perspicacité, une précocité de jugement, etc. »

Tout étant prêt pour son départ, le jeune envoyé reçut ses passeports le 5 mars, avec charge d'accompagner en Espagne, pour les remettre à l'ambassadeur ordinaire du souverain de Mantoue, les dons et présents dont voici la liste et la destination :

A Sa Majesté, le carrosse et les chevaux. Onze arquebuses, dont six à baleine et six rayées. Un vase de cristal de roche rempli de parfums.

Au duc de Lerme, toutes les peintures. Un vase d'argent de haute dimension, avec des odeurs. Deux vases d'or.

A la comtesse de Lemos, une croix, deux flambeaux de cristal de roche.

Au secrétaire Pietro Franqueza, deux vases de cristal de roche, une tenture entière d'appartement en pièces de damas, avec les parements de toile d'or[1].

A ces dons et présents étaient joints des lettres officieuses à l'adresse des personnages priés d'agréer l'hommage de M. le duc de Mantoue, plus des instructions pour l'ambassadeur ordinaire chargé de faire l'office de la présentation à la cour de la personne du peintre et des objets qu'il aurait conduits avec lui. Il ne convient pas, en effet, d'accorder plus

1. *Archives de Mantoue*. F. Interni. 1603. *Minute* delle lettere. *Regali destinati a personnaggi in Spagna.*

Digitized by Google

d'importance qu'il n'est juste et raisonnable à cette mission de Rubens, que tels biographes ont improprement appelée *ambassade*, et que, pour être uniquement dans le vrai, il faut appeler *commission*. Le terme de *mission*, à plus forte raison celui d'*ambassade*, entraînent avec eux la possession de lettres de créance, que le souverain ouvre en audience solennelle, ou de lettres d'un caractère particulier, selon que la mission est officieuse ou secrète. Il n'y a plus de doute à avoir. Vous entendrez, non sans surprise, Rubens lui-même entrer en des détails curieux dans le récit qu'il fait à son protecteur à Mantoue, le conseiller Chieppio, sur le mode assurément par trop peu officiel avec lequel l'ambassadeur de M. de Mantoue fit en sorte de ne le tenir qu'au second rang le jour de la solennelle audience employée à la remise des cadeaux qu'il avait amenés en Espagne. Il est juste de dire qu'il eut ensuite l'honneur de faire ce que certainement cet ambassadeur n'eût pu exécuter à sa place : je veux dire le portrait du duc de Lerme, qui posa pour lui en sa propre maison quasi royale de Ventosiglia, proche Valladolid. Or, quand le judicieux M. Pelletier se prend à douter, bien qu'il ne le dise qu'en passant, du caractère important et politique qu'aurait eu, sous un objet apparent, le premier voyage de Rubens en Espagne, il fait preuve de la connaissance parfaite qu'il a des affaires; s'il m'avait été donné de rencontrer ces présents documents à l'époque où cet honorable membre de l'Institut préparait son discours pour l'éminente assemblée qui eut le plaisir de l'entendre, je me serais empressé de lui en offrir la communication. Il lui eût alors été loisible, non plus de douter, mais d'affirmer que, contrairement au caractère tout à fait diplomatique du second voyage que le peintre fit en Espagne en 1627, le prêmier, celui dont nous faisons l'histoire, accompli en 1603, fut en dehors de toutes affaires politiques. Il eût pu dire avec assurance que Rubens n'avait reçu d'autres ordres que de remettre des ouvrages de peinture et d'en exécuter quelques autres. Et quant aux lettres et dépêches dont il était porteur, il n'avait point à les remettre directement à la personne du roi ou du prémier ministre, mais à celle de l'ambassadeur du prince de qui lui-même était le mandataire. Tout ce qu'il est permis d'admettre pour ne point blesser la vérité des faits, c'est que le duc de Mantoue, qui l'affectionnait et l'estimait, a voulu lui donner, avec l'occasion de ce voyage, celle d'employer son talent en l'œuvre de quelques magnifiques portraits, l'occasion de se distinguer par ses œuvres en même temps que l'occasion de l'être par des personnages importants. En un mot, dans la personne de Rubens en Espagne cette année-là, ne voyez pas un chargé de mission officielle ou officieuse de la part d'un petit souverain, mais voyez en lui ce qu'il était en réalité : le peintre de Monsieur

Digitized by Google

de Mantoue, honoré de la confiance d'un prince qui, admirateur de ses qualités, lui voulait un extrême bien. Laissons d'ailleurs parler quelques documents, et en premier lieu l'instruction ducale à l'endroit des présents et de leur conducteur, adressée au seigneur Iberti, son envoyé auprès du roi Catholique :

Vincent, par la grâce de Dieu, duc de Mantoue et du Montferrat.

(Suit l'énumération des objets avec la désignation commentée des personnes auxquelles ils devront être offerts.)

Et avec la présente vient Pierre-Paul, Flamand, notre peintre, aux soins duquel nous avons résolu de mander ces objets..... Et les arquebuses, qui, ayant été faites, selon l'usage de ce pays, en toute excellence, en acier fin, et avec quelque bel artifice dont ledit Pierre-Paul indiquera le secret..... Les peintures seront pour le duc de Lerme; et comme, pour ce qui est de leur qualité et de leur provenance, Pierre-Paul dira ce qu'il convient de dire, en homme fort bien informé qu'il est, nous ne nous étendrons pas en plus de détails...

Ces présents devront être offerts par vous personnellement, avec l'assistance toutefois de Pierre-Paul, que nous aurons plaisir à savoir introduit comme étant expressément envoyé avec eux...

Et comme ce même Pierre-Paul réussit admirablement dans la peinture et l'ouvrage des portraits, nous voulons que, s'il est encore d'autres dames de qualité, outre celles dont le comte Vicenzo nous a obtenu le portrait, vous mettiez à profit sa présence et son savoir-faire... Si Pierre-Paul a besoin, pour son retour, de quelque argent, vous l'en prémunirez, nous avisant de la somme, que nous vous ferons remettre par la voie de Gênes.

Écrit à Mantoue, le 5 mars 1603 [1].

Muni de ses passeports à la même date que cette missive, Rubens dut certainement partir ou le 6 ou le 7, en tous cas avant le 10, car nous le trouvons à Florence, et assez mécontent, à la date du 18. Cette fois, c'est de lui-même que nous tenons le renseignement, et il en sera ainsi jusqu'au moment de son retour d'Espagne, grâce aux dix lettres originales dont la fortune, aidée de notre patience, nous a permis la rencontre en ces bienfaisantes archives de Mantoue. Comment d'abord est-il à Florence avec un tel bagage et une telle suite, quand il s'est agi pour lui, étant à Mantoue, d'aller s'embarquer pour l'Espagne? Les grands départs et les plus commodes ne s'effectuaient-ils pas alors dans le port de Gênes, dont la route par Milan était la plus directe? Au lieu de cela, on l'avait

1. Vincenzo, per la gratia di Dio, duca di Mantova, etc.

Carissimo et Eccellentissimo nostro. Finalmente habbiamo posto insieme le pitture et alcune altre gentilezze per mandarle a donar costi in conformità di quello che con molte lettere nostre vi habbiamo scritto, et con la presente se ne viene Pietro-Paolo, Fiamengo, nostro pittore, etc., etc.

Digitized by Google

faussement dirigé sur Livourne, et on l'avait condamné au passage de l'Apennin. Parvenu à Florence, il en exprime ainsi son déplaisir :

Très-illustre seigneur et patron très-honoré,

Pour obéir, avant tout, à Son Altesse Sérénissime, qui m'a donné l'ordre exprès de lui rapporter le succès de mon voyage d'étape en étape, puis, contraint par la force des circonstances, je me décide à tourmenter plutôt Votre Seigneurie que tout autre, confiant que je suis dans sa bonté et sa courtoisie. Au sein du vaste océan, en effet, de tous ses importantissimes négoces, elle ne dédaignera pas de s'occuper de ma nacelle, fort mal dirigée jusqu'à présent, par le conseil de je ne sais quel malavisé. Je n'accuse personne, et je ne m'excuse pas; mais je parle, afin que Son Altesse Sérénissime sache que si le dommage retombe sur elle, c'est par l'erreur d'autrui. Le fait est qu'arrivé à Florence le 15 mars (non sans une grandissime dépense, pour faire passer les Alpes à tout mon bagage, et surtout en petit carrosse), comme je le dirai ci-après, j'ai remis les lettres au seigneur Cosme Gianfigliazzi et au seigneur Capponi, et autres lettres de tels autres au seigneur Pierio Bonsi, négociants principaux de cette ville. Mais à peine eurent-ils connu l'affaire qu'ils s'étonnèrent extrêmement et allèrent presque jusqu'à se signer, tant une telle erreur leur donnait lieu de s'émerveiller, assurant que c'était à Gênes que nous aurions dû nous embarquer, et ne point nous risquer ainsi témérairement à venir vers Livourne, sans avoir eu l'avis anticipé de quelque vaisseau de passage, et tous affirmèrent que j'attendrais sans doute vainement trois ou quatre mois, non sans courir le risque, après une telle expectative, d'aller à Gênes pour tout salut. Le jour suivant arrivèrent de Gênes (c'est là notre sort!) des négociants de ce pays qui m'avisèrent qu'il y avait là des galères prêtes à partir, et qu'un navire chargeant pour Alicante mouillerait encore huit ou dix jours dans le port, de telle sorte que, conseillés par ces Florentins et ces Génois, j'ai décidé d'aller au plus tôt à Livourne et de m'y embarquer aussitôt pour Gênes, où (Dieu le veuille!) je puisse arriver à temps, selon que je l'espère, grâce au bon génie qui veille sur notre prince. Je ne manquerai certainement d'aucune diligence, et je serais déjà parti si ce n'était le fait du carrosse, qui n'est pas encore arrivé, grâce aux bœufs qui le tirent, à défaut de mules, et aussi à notre machine à brancards, faite exprès à Mantoue, et amenée jusque-là pour l'y laisser, non sans dérision de la part des muletiers, qui disent que vide elle suffisait au poids voulu pour toutes les bêtes de trait.

Suit le récit des divers embarras du chemin, des prétentions des douaniers, assoupies, du reste, à Ferrare d'abord par les bons offices de tel et tel, puis à Bologne. Ce sont ensuite des considérations sur la dépense bien supérieure aux prévisions parcimonieuses de l'intendant de la maison ducale et autres gens de finance.

Je ferai ce que je pourrai, dit-il, c'est le fait du seigneur duc et non le mien. S'il n'a pas en moi pleine confiance, il m'a donné beaucoup trop d'argent; mais s'il l'a, beaucoup trop peu. Car si je venais à en manquer (veuille le ciel que nous n'en fassions pas l'expérience!), de quel préjudice ne serait-ce pas pour sa réputation! Assurément, quel danger y avait-il à me trop donner, soumettant toujours mes comptes à

Digitized by Google

toute censure, si sévère qu'elle veuille être? Quelle perte donc, sinon d'usure et de temps? Mais j'occasionne une même perte à Votre Illustrissime Seigneurie avec ma longue et ennuyeuse lettre, ne m'apercevant pas de mon erreur à vouloir parler de façon aussi violente et avec un tel transport en traitant avec des personnes aussi élevées qu'est la sienne! Que votre bonté me pardonne donc et que votre réserve supplée à mes défauts. Je la prie d'ailleurs et la supplie de vouloir bien ne dire à Son Altesse que ce qu'il lui plaira et que ce qui lui paraîtra nécessaire à mes intérêts. Et si mes querelles et lamentations n'ont pas besoin d'une telle énergie et de pareilles emphases, je m'en remets absolument à son très-prudent jugement. Que Votre Seigneurie parle et agisse à sa mode et dispose de son serviteur, au patronage de laquelle, en lui baisant les mains, je me soumets.

De Florence, aujourd'hui 18 mars, l'an 1603.

De Votre Seigneurie,

Le très-affectionné serviteur,

Pierre-Paul RUBENS[1].

Au très-illustre Annibale Chieppio,
Seigneur secrétaire de Son Altesse.

La correspondance de Rubens, écrite en Toscane, pendant qu'il est toujours à la recherche du moyen de s'embarquer, se poursuit par trois autres lettres, dont deux en date de Pise, 26 et 29 mars, et une de Livourne, le 2 avril. Il a eu plus de bonheur qu'il n'espérait, bien qu'il ait dû s'arrêter six jours, embarrassé par son carrosse, que les pluies eussent détérioré s'il fût aussitôt parti de Florence. Arrivé à Pise, il fut le même soir à Livourne, et trouva deux ou trois navires de Hambourg, venus à la réquisition du grand-duc, chargés de grains et prêts à faire voile pour noliser en Espagne. Il avait déjà traité avec l'un des patrons, lorsque le même grand-duc, changeant la direction, ordonna au capitaine un chargement de grains pour Naples. Le voilà en quête d'un autre navire; le patron est incertain du moment du départ, ayant encore affaire avec les négociants. Rubens ne s'est pas montré au grand-duc non plus qu'à Don Virginio de Médicis, d'abord parce qu'il n'a point de lettres de Son Altesse pour eux, et que jusqu'à présent l'occasion ne lui est pas venue d'avoir à les importuner; puis il ne lui plaît pas de sembler *aller à la pêche* de leurs

1. *Archives de Mantoue* F. II. Interni. n° 8. *Miscellanee,* filza 2539. Cette lettre est signée *Pietro-Paulo Ruebens,* qui l'a écrite en langue italienne ainsi que les onze autres conservées aux Archives de Mantoue. Nous reproduirons les *textes originaux* italiens de cette correspondance dans les *Appendices* de la publication spéciale que nous ferons, après qu'aura paru le second et dernier article. Le lecteur pourra donc se rendre compte de l'exactitude scrupuleuse avec laquelle nous avons traduit les lettres du peintre insérées ici. Elles sont dignes d'une attention d'autant plus grande que l'on connaissait jusqu'à présent aucune lettre de Rubens écrite à cette époque de sa vie.

Digitized by Google

courtoisies au sujet de l'hébergement des chevaux et du payement du passage, selon qu'il sait que ce prince a déjà fait en d'autres circonstances. Le grand-duc est d'ailleurs fort bien informé, selon que lui ont dit quelques gentilshommes de ses amis à cette cour, à tel point que, le soir même du 26, il lui a fait demander par un gentilhomme flamand de sa maison de prendre en compagnie des autres chevaux une sienne haquenée pour la donner, à Carthagène, « à je ne sais qui, » dit-il. Cela, pour la lettre du 26 mars. Quant à celle du 29, elle me paraît par trop caractéristique pour ne la pas traduire d'après l'original.

Illustrissime Seigneur très-honoré,

Aujourd'hui même j'ai traité de mon embarquement pour l'Espagne, et je l'ai conclu avec le patron de Hamburg que j'ai dit, dans ma dernière à Votre Seigneurie, se trouver à Livourne, si bien qu'avec la grâce de Dieu j'espère faire voile le troisième jour après les fêtes. Le Grand-Duc m'a fait appeler aujourd'hui dans l'après-dîner, et il a usé des expressions les plus affectueuses et les plus courtoises à l'égard de Son Altesse et de Madame notre Sérénissime Maîtresse, et, tout en me questionnant avec assez de curiosité sur mon voyage et des faits qui me sont tout à fait personnels, ce prince m'a singulièrement étonné en se montrant aussi bien informé des moindres détails sur la quantité et la qualité des présents destinés, qui à celui-ci, qui à celui-là. Et ce qu'il y a de mieux encore, c'est qu'il me dit, non sans que cela me fût à grand orgueil, qui je suis, de quel pays, ma profession, et l'honneur acquis par elle. J'en demeurai comme étourdi, pris de la crainte de quelque *esprit* familier, ou du soupçon de quelque excellente correspondance de rapporteurs, pour ne pas dire espions, dans la maison même de notre prince. Autrement, ce ne serait pas possible qu'il l'eût appris, car je n'ai spécifié aucune chose, ni aux douanes ni ailleurs. Peut-être est-ce ma simplicité qui me fait m'étonner de choses ordinaires dans les cours. Que Votre Seigneurie me pardonne et lise par façon de passe-temps les avis d'un novice et d'un homme qui n'a point d'expérience, considérant seulement la bonne intention de servir ses protecteurs, et en particulier Votre Illustrissime Seigneurie. De Pise, aujourd'hui 29 mars, l'an 1603.

De Votre Ill. Seign.

Le très-humble serviteur.

Pierre-Paul RUBENS[1].

Au très-illustre Seigneur
Le Seigneur Annibale Chieppio,
Secrétaire de Son Altesse.
Mantoue.

Trois jours après, en effet, le jeune Flamand partait pour l'Espagne, mais non sans avoir écrit, la veille, une nouvelle lettre au secrétaire

1. *Archives de Mantoue.* F. II. Interni n° 8. *Miscellanee,* filza 2539. L'original de cette lettre est lacéré en tête, ainsi qu'aux lignes 14 et 15, aux paroles « qual io faccio. »

Digitized by Google

ducal, en qui il avait mis toute sa confiance et à qui il n'hésite pas à faire part de toutes ses émotions et impressions. Cette dernière fois, il revient sur le tracas et le tourment que lui donne la question des comptes et dépenses. Et son animation est curieuse à remarquer, quand il arrive à ce chapitre, le seul qui, dans son voyage, ne lui ait causé qu'ennuis et soucis.

Très-illustre Seigneur très-respecté !

Jusqu'à présent il me paraît que j'ai conduit à bonne fin la négociation du voyage. Dieu notre Seigneur fasse le reste. Chevaux, hommes et choses ont été embarqués, et plus rien ne nous fait défaut sinon le vent favorable que nous attendons d'heure en heure. Nos provisions sont faites pour un mois et le passage est soldé. En somme, tout a été parfaitement arrangé, grâce au bon secours du seigneur Dario Thamagno, premier marchand de Livourne, mais en réalité Florentin, et qui, outre l'amitié qu'il a pour le seigneur Cosme, est des plus affectionnés au Duc. Il ne me déplairait pas que Son Altesse, en passant ou en repassant par ici, lui accordât la caresse de quelque bienveillante œillade ou d'une toute petite parole favorable, de telle sorte que (comme il aspire aux honneurs et qu'il se nourrit du parfum des cours) il en pût argumenter qu'il doit à ses bienfaits envers nous la bonne grâce du souverain. Quant aux sommes que Son Altesse m'a fait remettre, non sans la grande peine des censeurs du voyage, elles ne suffiront pas pour les dépenses d'Alicante à Madrid, sans parler des droits et gabelles, ni des cas fortuits qui se peuvent présenter. Le seigneur Cosme me dit que le chemin était de peu d'importance, de trois ou quatre jours au plus, et j'entends qu'il dépasse deux cent quatre-vingts milles. En raison des petits chevaux, nous n'allons qu'à petites journées. Sur l'argent de Son Altesse, il ne me reste qu'un peu plus de cent gros ducats. Peu importe s'ils ne suffisent pas, car je me servirais alors de ceux que le Duc m'a donnés à mon compte. Que s'il advient que quelqu'un ait des doutes sur ma négligence ou ma facilité à dépenser, je démontrerai aisément le contraire par le moyen de comptes *exquis*. Je ne hasarderais point un tel discours, ennuyeux pour moi et plus encore aux oreilles de Votre Seigneurie, si ce n'était que le souvenir de bien des choses que j'ai entendues dans la bouche même de Son Altesse m'excite et m'irrite. Et tous ces grands affairés qui, comme de grands experts, sont venus se mêler à toute la négociation ! Tous concluaient, comme par admiration, à la libéralité du seigneur Duc ! La somme était bien plus grande qu'il ne convenait pour un si petit voyage ! On avait même prévu largement pour tout cas d'aventure, pour tout malheur possible !

Pour le moment donc, rien de plus ; le reste viendra d'Espagne. Je prie Votre Seigneurie de vouloir me faire cette faveur de tout représenter à Son Altesse et de lui faire lire la présente, afin qu'elle chasse de son esprit toute autre vaine persuasion concernant les dépenses du voyage, qui sont véritablement telles que je suis prêt à le soutenir et prouver à la face de chacun. Ce sera peut-être mieux pour moi que Votre Seigneurie fasse une relation verbale plutôt que de montrer ma lettre, qui, en de certains passages, excède peut-être les termes de la modestie et du respect envers Son Altesse Sérénissime. Je me remets toutefois à la discrétion de Votre Seigneurie, mon unique patron en cette cour après Leurs Altesses. Et sur ce, que Votre Seigneurie me maintienne dans sa bonne grâce et me conserve pareillement en celle de Son Altesse

Digitized by Google

Sérénissime, à laquelle je prétends, non point par mon mérite, mais par pur et sincère attachement à elle. De Livourne, cejourd'hui 2 d'avril, l'an 1603.

De Votre Seigneurie très-illustre

Le très-humble serviteur.

Pierro-Paul RUBENS[1].

Au très-illustre Seigneur
Annibale Chieppio,
Secrétaire et Conseiller de Son Altesse.

Mantoue.

Il rend alors compte de ce qu'il a cru devoir faire. Pouvait-il, sans manquer à l'honneur de Son Altesse, chercher à esquiver le payement de quelques droits? Il jure, par la foi de serviteur qu'il a vouée au duc et au conseiller auquel il écrit, que la moindre disgrâce n'a signalé ce difficile voyage. S'il a eu exemption de gabelles, il l'a due à la libéralité spontanée des chefs. La dépense des hommes a été modérée, celle des chevaux somptueuse mais nécessaire, telle que des bains de vin et autres précautions. Ses dépenses de voyage pour les contrats, — ainsi qu'on le verra d'après les comptes originaux des Martinelli à Ferrare, des Rossi à Bologne, des Capponi et Bonsi à Florence, des Riccardi à Pise, et du seigneur Dario Thagmano à Livourne, — ont été plutôt avantageux. En somme, où il s'est agi des intérêts du souverain, il a agi *alla mercadantesca,* c'est son expression. Le grand-duc a augmenté sa cavalerie d'une haquenée pour don Juan de Wich, capitaine de Sa Majesté à Alicante, et son bagage d'une table de marbre admirable.

La traversée que fit Rubens de Livourne à Alicante dut être de vingt-deux jours, car il arriva le 13 mai à Valladolid, selon l'avis écrit à Mantoue par le ministre du duc, après une chevauchée de vingt jours, depuis son débarquement, selon la nouvelle qu'il en donne dans une sienne lettre au secrétaire ducal. Le 16 mai, Annibal Iberti, résident de Son Altesse en Espagne depuis diverses années, fut donc celui qui reçut le peintre de Flandre dès son arrivée; il lui ouvrit sa maison, le fit habiller à la mode d'Espagne, lui négocia les fonds devenus nécessaires à sa dépense, et l'initia enfin aux usages et coutumes du pays. S'il avait élu résidence à Valladolid, ville de second rang dans la péninsule, et non point à Madrid, capitale du royaume, c'est que M. le duc de Lerme, alors au suprême de la puissance et de la faveur au point de pouvoir dis-

1. *Archives de Mantoue.* Id. ibid. Original de la lettre lacéré en tête, mouillures à la dixième ligne, renvoi en marge, depuis les mots *sarà meglio* jusqu'à ceux *dopo loro altezze.*

Digitized by Google

poser de la volonté du roi Philippe selon son bon plaisir, avait, pour sa propre commodité, transporté là le centre des affaires ; à quelques milles en effet de Valladolid, M. le duc de Lerme avait ses terres au château de Ventosiglia. Au moment, du reste, où arrivait Rubens, la cour venait de se déplacer, le roi était parti d'Aranjuez pour Burgos, et force serait, selon l'avis qu'en donnerait le premier ministre au résident, ou de se rendre dans cette ville, ou d'attendre le retour à Aranjuez pour présenter à Sa Majesté d'abord, puis à Sa Seigneurie, les gracieux dons de Monsieur de Mantoue. On s'arrêta à ce dernier parti, de telle sorte que, Sa Majesté n'étant revenue qu'en juillet, l'audience solennelle ne put être obtenue avant le 13 de ce mois. Rubens, arrivé le 13 mai, eut donc à attendre deux mois, jour pour jour, avant d'avoir pu comparaître en la présence des augustes personnages tels que ceux de Sa Majesté et de son omnipotent ministre. Il faut du reste dire que, fort heureusement pour les peintures dont il avait été chargé, et plus heureusement encore pour le duc de Lerme, un tel retard, qui en toute autre circonstance que celle énoncée ici eût pu être du plus grand déplaisir, se trouva être, par le fait, une sorte de bonne fortune. Si, en effet, les chevaux étaient arrivés dans un état magnifique, au point même de paraître ne pas avoir fait de voyage, selon l'expression de l'Iberti dont les dépêches rapportent les plus minutieux détails, si le carrosse avait été déballé aussi frais que le jour où les ouvriers de Mantoue l'avaient parachevé, la même bonne nouvelle ne pouvait être donnée sur l'état des peintures, éprouvées par de tels dégâts qu'elles n'étaient plus présentables. Mais l'absence du souverain permettait d'y mettre ordre et ce fut l'affaire du talent du peintre. Ses lettres sont explicites, et pour l'intérêt de sa biographie, voici les fragments les plus notables et les mieux faits pour rendre un compte exact de ses faits et gestes. Au nombre de sept entièrement de sa main, ces lettres sont datées de Valladolid, depuis le 17 juillet jusqu'en octobre, et appuyées par les détails du résident. Il me sera permis de caractériser leur intérêt en me résumant à dire qu'avec elles on a *Rubens raconté par Rubens*.

Très-illustre Seigneur très-respecté,

..... Après vingt journées d'un chemin fastidieux, par des pluies continuelles et des vents impétueux, nous sommes arrivés le 13 mai à Valladolid, où le seigneur Annibal ne se fit pas faute de nous recevoir fort courtoisement, bien qu'il me dît n'avoir point encore eu d'ordre du souverain son maître. A ce propos, qui m'avait en quelque sorte stupéfié, je lui répondis avoir l'assurance que telle était l'intention de Son Altesse, et que de le lui trop redire serait superflu, après tant d'exemples à citer, que je n'étais pas le premier ainsi envoyé par le duc qui lui eût été adressé. Peut-être avait-il ses

Digitized by Google

raisons. Toujours est-il qu'il se manifeste excellent et charmant gentilhomme, mais il m'a prié d'écrire le tout à Votre Seigneurie [1].

Comme toujours, il traite la question des finances. Les frais ont été grands : trois cents écus d'une part, deux cents ducatons d'une autre; il est arrivé caisse vide et cependant exposé à diverses dépenses, surtout de vêtements. Il les aura modestes dans leur apparat, mais toujours faut-il qu'il en ait qui soient honorables pour le souverain qu'il sert. Il s'en rapportera d'ailleurs à l'Iberti qui l'aide en tout et pour tout, se mettant sous son gouvernement, se confiant à ses instructions. Grâce à lui, il a eu cette faveur, de pouvoir emprunter une somme de trois cents ducats. Il a déboursé deux cents ducats du sien pendant le voyage : ce ne sont donc que cent dont il se déclare débiteur et qu'il est aisé de porter en à-compte sur ses futurs salaires.

Ce même jour, à cette date du 17 mai, Rubens écrit au duc. Il donne à Son Altesse l'avis de son arrivée et de celle des chevaux « *pieni e belli come si serai dalla stalla di Vostra Altezza Serenissima.* » Tous ses hommes sont en bonne santé, sauf un, le valet de chambre. Les vases de cristal de roche sont aussi avec lui. Le reste s'achemine peu à peu. Franchement et galamment il va au-devant de quelques reproches qui pourraient lui être adressés par Son Altesse.

..... Et si, en apparence, quelque mienne action, à l'endroit de l'excès des dépenses ou de toute autre chose aurait pu lui être disgracieuse, je prie et supplie V. A. de vouloir bien différer le reproche jusqu'en temps et lieu où il me sera permis d'en démontrer l'inévitable nécessité. En attendant, je chercherai une consolation dans la grandeur de sa discrétion proportionnée à celle de son cœur héroïque, devant le sérénissime éclat duquel je m'incline avec respect, baisant sa noble main.

De Valladolid, l'an 1603, le 17 mai.

De V. A. S.

Le très-humble serviteur.

Pierre-Paul RUBENS [2].

Les lettres du 24 mai, tant celles du résident que celles de Rubens, ouvrent la série des détails sur les peintures, et à cet égard ce ne sont que lamentations, tant de la part de l'un que de la part de l'autre.

« L'injuste sort (s'écrie le peintre), jaloux de ma satisfaction trop grande, ne cesse pas, comme il en a coutume, de calmer la joie par quelque disgrâce de sa façon. Ne

1. *Archives de Mantoue*, t. II, fol. 11, n° 7. Filza 2328.
2. *Idem. Ibidem.* Mouillure et lacération en tête.

Digitized by Google

trouve-t-il pas cette fois le moyen de nuire là où toute précaution humaine ne peut non-seulement obvier au danger, mais même le soupçonner? Ainsi, les peintures, emballées sous ma direction et ma surveillance avec tous soins imaginables, le duc lui-même étant présent, puis ouvertes à Alicante, à l'instance des douaniers, et trouvées en parfait état, et déballées aujourd'hui chez le seigneur Iberti, ont apparu littéralement gâtées, et à un point tel que je désespère de pouvoir leur porter remède..... Les toiles elles-mêmes, bien qu'armées de gardes de métal et d'une double étoffe cirée, le tout dans des caisses de bois, ont été pourries par l'effet de pluies continuelles durant vingt-cinq jours, chose incroyable en Espagne; les couleurs sont écaillées, et, par la longue pénétration de l'humidité, gonflées, grossies, irrémédiables en plusieurs endroits, à moins de les détacher avec le couteau et de les revernir à nouveau. Tel est, en vérité, le mal; je ne le fais pas plus grand qu'il n'est d'un point, pour me prévaloir ensuite de la restauration, à laquelle je ne manquerai pas de m'employer par tous les modes possibles; ayant plu ainsi à Son Altesse Sérénissime de me faire le surveillant et le conducteur des œuvres d'autrui, sans qu'il s'y trouve un seul coup de pinceau de ma façon. Je parle ainsi, non point par ressentiment, mais à propos du seigneur Iberti, qui veut que nous fassions tout d'un coup beaucoup de tableaux, avec l'assistance des peintres espagnols. Je me sens plus dispos à seconder son désir qu'à l'approuver, considérant le peu de temps que nous avons devant nous, ajouté à l'incroyable insuffisance et négligence de ces peintres, et, ce qui importe fort, de leur manière (Dieu me garde de leur ressembler en rien), absolument différente de la mienne. En somme, *pergimus pugnantia secum cornibus adversis componere.* Puis, l'affaire ne sera point tenue secrète, par le fait de la dénonciation de ces mêmes peintres, qui, en dédaignant mes avis et mon aide, feront acte d'usurpation, et proclameront le tout leur propre ouvrage. Je le crois d'autant plus qu'entrevoyant que la chose est pour le service du duc de Lerme, ils ne douteront pas que l'ouvrage ne soit destiné à une galerie publique. Peu m'importe à cet égard, et volontiers je ferai cadeau de cette renommée; mais je conclus nécessairement que, toute cette besogne étant faite ici, se reconnaîtra (même aussi par la fraîcheur des couleurs), et cette supercherie sera de peu de bonne grâce. J'ai d'ailleurs toujours eu pour principe de ne me pas confondre avec qui que ce soit, quelque grand homme pût-il être; puis, si le travail est aussi bien de l'un que de l'autre, je me trouverais pour ma part défloré (*sverginato*) fort mal à propos pour un ouvrage de peu de valeur et indigne de mon nom, qui n'est pas inconnu ici. Si enfin la commission m'eût été donnée telle que je l'eusse voulue, j'aurais pu, avec plus d'honneur pour lui et pour moi, donner une bien autre satisfaction au duc de Lerme, qui n'est pas du tout ignorant des bonnes choses, par cette raison que d'abord il s'en délecte, et qu'il a l'habitude chaque jour de voir tant d'admirables tableaux dans la maison du roi et à l'Escurial, qui de Titien, qui de Raphaël et d'autres. Je suis demeuré surpris et de la qualité et de la quantité; mais pour ce qui est des modernes, il n'y a rien qui vaille. Je proteste ingénument que je n'ai point d'autre fin en cette cour que le continuel service de Son Altesse Sérénissime, à laquelle je me suis voué le premier jour où je l'ai vue. Qu'elle ordonne donc, qu'elle dispose de moi en cela et en toute autre chose, et qu'elle soit assurée que je me conformerai de tout point à ses instructions. Le seigneur Iberti a sur moi pareil pouvoir (dans une mesure cependant moins grande), car je suis certain que, s'il ne se rend pas à ma façon de voir, c'est dans un parfait sentiment. Il sera obéi. J'écris ainsi, non pas pour le blâmer, mais pour montrer combien j'ai de difficulté à consentir à me faire connaître en ouvrages peu dignes de moi et de mon sérénissime

Digitized by Google

patron, lequel, je suis sûr, d'après les bons rapports de Votre Illustrissime Seigneurie, n'interprétera qu'avec faveur toutes mes suggestions.

De Valladolid, le 24 mai l'an 1603.

De Votre Très-Illustre Seigneurie,

Le très-humble serviteur.

Pierre-Paul RUBENS.

Au Très-Illustre Seigneur mon très-respecté patron,
le Seigneur Annibale Chieppio,
Secrétaire de Son Altesse Sérénissime.

Mantoue.

C'est là certainement une des lettres les plus remarquables de toute cette correspondance. Le style est diffus, et le mode de s'exprimer ne manque pas que d'être embarrassé, les parenthèses y abondent; mais combien Rubens se dénote et se révèle, bien que si jeune encore! Cette belle fierté qui n'est point de l'orgueil, ce sentiment profond de sa propre valeur, dont les sots ont seuls l'habitude de blâmer l'aveu, cette volonté puissante de ne tenir son talent que dans les régions élevées de l'art et de la pensée, sont les signes déjà distinctifs de sa personne, et je trouve fort digne de remarque le parler libre et courageux de ce jeune peintre de cour à son protecteur, il est vrai, mais en somme au ministre, au conseiller du prince. Si Rubens n'eût été qu'un peintre courtisan, tout en étant peintre de cour, avec quel empressement (dieux immortels!) il eût trouvé tout faisable et possible! Mais il était Pierre-Paul Rubens, il connaissait sa force, et tout en restant admirablement digne dans son service et sa commission, il lui répugnait de penser que l'on ne le tînt point toujours en l'estime élevée que lui valaient et ses actions personnelles et ses talents d'artiste.

Le lecteur se sera déjà demandé quelles pouvaient être les réponses de l'honnête et sage conseiller dans le cœur duquel le jeune Flamand déversait aussi chaleureusement ses sentiments. J'étais assez persuadé de l'intérêt que devaient avoir, en effet, les réflexions du seigneur Annibal Chieppio pour faire en sorte de rencontrer sinon les lettres originales qui naturellement allaient à Rubens sans revenir aux archives de Mantoue, mais du moins les minutes. Je crois pouvoir dire qu'il n'en existe pas, les minutes conservées n'étant que celles des lettres du souverain. Il ne faut pas, d'ailleurs, oublier qu'une telle correspondance entre le secrétaire ducal et le peintre n'avait qu'un caractère privé. Ce secrétaire donc, et la chose me paraît certaine, n'avait aucune minute à tenir des choses

Digitized by Google

qu'il adressait à Rubens; il faut même déjà considérer comme un coup très-heureux du sort l'existence, dans des archives d'État, d'une série de lettres particulières de cette nature; et si le conseiller Chieppio, je le veux croire, avait pu se douter alors de la valeur que de tels papiers devaient acquérir en l'an de grâce 1866, il y a tout lieu de penser qu'il leur eût donné rang dans les cartons de ses affaires personnelles et de famille, selon que c'était son droit. Revenons donc aux lettres de l'Iberti et de Rubens, nos seules sources possibles, et d'ailleurs abondantes en cet endroit.

En même temps que le peintre écrivait de la sorte au conseiller, le résident faisait part de l'événement à Son Altesse et du mode qu'il y aurait, selon lui, à employer pour y remédier. Sa lettre nous apprend ce que nous ne savions pas encore, c'est-à-dire que, parmi les peintures, deux avaient été tout à fait préservées : un *Saint Jérôme*, de Quintin Metsys, et le *portrait de Monsieur de Mantoue*. Il avise que le Flamand, — *il Fiamengo*, — retouchera aux toiles endommagées, mais qu'à l'entendre il faudra plus d'un mois pour une telle besogne, et que pour ce qui est de certaines petites toiles, il doute fort d'en pouvoir rien faire. Pour y suppléer, il lui était venu à l'idée qu'en attendant le retour de Sa Majesté, annoncé pour la fin du mois suivant, ledit Flamand fît une demi-douzaine de tableaux de choses bocagères, — *cose boscareccie*, — genre fort recherché en Espagne et propre à servir pour galerie; mais il croit que le temps suffirait à peine, à moins de rencontrer quelque jeune peintre capable de l'y aider. Il écrira au duc de Lerme pour savoir s'il doit envoyer le carrosse à Burgos, afin que Sa Majesté s'en puisse servir pour son voyage à Valladolid, et il lui confessera l'accident arrivé aux peintures, tout en lui disant le remède qu'y portera l'*individu* envoyé avec elles par Son Altesse, précisément dans le doute où elle pouvait être de quelque chose fâcheuse de la nature de celle qui était arrivée. Enfin, la restauration nécessitée de ces tableaux retardera d'autant le peintre dans l'œuvre des portraits des dames ordonnés par Son Altesse; aussi doute-t-il que le retour de Rubens se puisse effectuer avant l'époque où lui-même partira pour céder son poste au successeur que Son Altesse lui destine près la cour du Roi Catholique. A la date du 7 juin, autres nouvelles des peintures : le Flamand y travaille; le malheur n'a peut-être pas été aussi grand qu'on l'avait cru être; les retouches du peintre sont excellentes. Le 5 juin, certitude lui a été acquise de la mort de la duchesse de Lerme. C'est un grand événement à la cour; son audience en éprouvera sans doute encore quelque retard. La duchesse est morte le 2 du mois, à Buitrago, à vingt lieues de Valladolid, des suites d'une fièvre

Digitized by Google

maligne. Le duc montre en avoir une certaine peine, malgré le peu de sympathie qu'il éprouvait pour la duchesse, en raison de son caractère difficile et de sa superbe. On ne se fait pas faute de le remarier déjà, qui avec la senora doña Vittoria Colonna, veuve *dell' Almirante*, femme de belle taille, mais vieille et brune; qui avec la duchesse veuve de Paastrana, d'un plus agréable aspect, mais elle aussi chargée d'années; qui avec la comtesse de Medellino (?), toute jeune, grande héritière; qui avec la comtesse veuve de Valence, demeurée vierge pour n'avoir eu de rapports avec son mari, celle même de qui Son Altesse a eu le portrait : mais de toutes chacun parle selon les propres intérêts qu'il trouve à tel ou tel mariage, et si l'on consulte tout le monde, tout le monde n'en désigne aucune. Il n'y a guère à douter que, si l'on considère l'âge du duc, sa complexion fraîche encore, sa volonté d'accroître sa race, il faut penser qu'il consentira à se remarier, et sa sœur, et ses plus dévoués serviteurs, et don Pietro Franqueza, entre autres, ne l'en dissuaderont certainement pas. Ce n'était pas sans motif que le résident de Mantoue appuyait de la sorte sur les projets de mariage du duc de Lerme dans cette lettre à Son Altesse, car on avait dit aussi peu de jours avant, à table, chez le duc de l'Infantado, que si le duc de Lerme se remariait, soit par goût, soit par le conseil d'autrui, il inclinerait à une dame étrangère, de sang très-élevé, plutôt qu'à une Espagnole, et on était allé jusqu'à dire qu'il prétendait à la sérénissime duchesse de Ferrare, bien que certains aient affirmé qu'elle s'était retirée dans un cloître, résolue de demeurer étrangère à toutes choses mondaines. Or, la duchesse de Ferrare, dont la personne intervient ici, n'était autre que la propre sœur de Monsieur de Mantoue, et comme Monsieur de Mantoue avait alors en Espagne des intérêts à ménager, — intérêts qu'il appuyait par les cadeaux dont Rubens était porteur, — et qu'il sollicitait certains avantages et bénéfices dont Sa Majesté Catholique disposait seule, ce n'eût pas été une affaire de petite qualité pour lui que d'avoir à traiter le mariage du duc de Lerme, si puissant dans le royaume qu'on l'y pouvait dire omnipotent, et que la volonté royale n'était à vrai dire qu'en raison directe du bon plaisir de son ministre. Telles étaient alors les nouvelles de la cour d'Espagne, et nous les rendrons complètes en disant qu'à la date du 12 Sa Majesté avait fait son entrée dans Burgos. Quant à Rubens, il poursuit ses travaux de restauration. Le 14 juin, il a achevé l'ouvrage. Décidément, deux petites peintures seules demeurent irréparables : un *Saint Jean* d'après Raphaël et une *Madone*. Le voilà attendant la cour, car le duc de Lerme a donné avis au résident de ne lui rien envoyer et de se tenir dans l'expectative. Pour obvier à la perte des deux copies, le peintre fit de son invention un

Digitized by Google

Démocrite et Héraclite, estimé excellent, dit l'Iberti : M. le duc de Lerme ne perdit donc pas au change.

Le mardi qui précéda le 6 juillet, Sa Majesté, de retour de Burgos et de Palenza, arriva enfin à Valladolid, et le mercredi le duc de Lerme alla visiter le sépulcre de sa compagne pendant trente années. On parlait toujours d'un nouveau mariage et du plus ou moins de sincérité de ses larmes. Le résident lui a fait demander jour pour l'audience de la présentation : la réponse fut qu'il en devrait parler à Sa Majesté pour convenir du lieu où l'on ferait, en quelque sorte privément, la cérémonie. Don Rodrigo Calderone serait chargé d'en aviser l'envoyé de Mantoue; mais, à la date du 6 juillet, don Rodrigo n'avait point encore paru. Le comte d'Orgaz, gentilhomme de la chambre du roi et son veneur, avait, il est vrai, fait l'honneur de venir voir les chevaux, sur l'ordre du roi de lui en choisir un ayant bon pas pour lui servir à son ordinaire de cheval de selle. L'un de ces coursiers, dit le *Bazzofione*, avait eu cette distinction. Tous les chevaux avaient été admirés, et, quant à la forme du carrosse, il paraît que l'élégance de sa forme légère et commode avait conquis le suffrage du gentilhomme. L'Iberti avait visité le secrétaire Franqueza, homme important dans les affaires de Monsieur de Mantoue, par cette raison que, dans le cabinet du premier ministre, c'était à lui qu'échéait le soin des négoces et choses d'État de l'Italie. Ledit secrétaire avait gracieusement donné lecture au résident d'une lettre du vice-roi de Naples pour le compte de l'Espagne, dans laquelle il n'était question que de l'agrément et de la magnanimité du duc de Mantoue, qui venait de faire un voyage de ces côtés, et dont la présence avait occasionné de brillantes fêtes. Pour ce qui était des compliments, tout se passait donc à merveille, et le jour allait peu tarder où il s'en ferait et dirait plus encore, de part et d'autre : ce jour fut, en effet, le 17 juillet. Deux lettres de Rubens, l'une à Son Altesse, l'autre au conseiller, puis une du résident, font immédiatement part de la nouvelle. Les chevaux, la voiture, les vases, les peintures, ont été présentés. Écoutez Rubens écrivant à son prince.

Sérénissime Seigneur,

Bien que la diligence de l'Iberti rende superflue ma lettre, je ne puis cependant manquer d'accompagner de trois paroles le suffisant avis qu'il donne à l'Altesse, non pas que je veuille suppléer à quelque chose, mais me réjouir du succès qu'elle a eu, pouvant d'ailleurs témoigner comme ayant assisté ou pris part au fait de la remise de la donation Celle du carrosse, *je l'ai vue;* celle des peintures et des vases, *je l'ai faite*. Pour ce qui fut de la première, je pris plaisir à constater les jugements que formulait le Roi, avec gestes, propos et sourires; pour la seconde, pour celle du Duc,

Digitized by Google

j'ai eu aussi plaisir à l'entendre et à remarquer son admiration judicieusement appliquée à ce qui était bon, et sa satisfaction qui n'était point feinte, mais qui, autant que mon esprit l'a pu pénétrer, trouvait sa raison d'être dans la qualité et la quantité des présents. J'espère donc (si toutefois les dons agréés récompensent le donateur) que Votre Altesse aura atteint son but. Les circonstances, d'ailleurs, de temps et de lieu, et telles autres que le hasard a rendues favorables, nous ont prêté leur concours, et, de plus, l'excellent jugement de l'Iberti, fort expert à user habilement des termes convenables aux façons de cette cour. C'est à sa suffisance et à tout son soin que je remets le surplus de l'histoire. Et d'autant mieux que mes humbles qualités me paraissent mal proportionnées au regard de Votre Altesse pour viser à autre chose qu'à la servir avec dévotion. De Valladolid, l'an 1603, le 17 de juillet.

De Votre Altesse Sérénissime

Le très-humble serviteur.

Pierre-Paul RUBENS[1].

A Son Altesse Sérénissime
Le Duc de Mantoue,
etc., etc.

Il est un passage dans cette lettre, d'ailleurs fort révérencieuse, empreint de quelque malice. « *Del caroccino vidi, delle pitture feci.* » Cela est fort bien dit, et si César avait dû raconter la chose, il ne se fût pas autrement exprimé. Voici ce qu'il y faut entendre. Regardez à la lettre adressée ce même jour au secrétaire, avec qui Rubens avait son parler franc. Il lui donne d'abord l'avis du fait accompli, s'excusant de ne pas en raconter trop long, ce soin devant en incomber à l'Iberti; à quoi bon donc le double récit d'une même chose? s'il en parle même, c'est parce que l'Iberti le cite comme témoin, comme présent à la cérémonie.

. . . . . Présent, dis-je, présent par les yeux à la donation du petit carrosse, mais participant, actif à celle des peintures. L'une et l'autre ont été à ma satisfaction, comme ayant été bien dirigées et accomplies par le très-judicieux Iberti. Vrai est de dire qu'il aurait pu, dans un même temps, garder pour lui tout l'honneur de la commission et me mettre cependant à même de faire une révérence, ne fût-elle que muette, à Sa Majesté, l'occasion s'en offrant commode et bonne, en un lieu ouvert au public et accessible à chacun. Je ne veux pas l'interpréter à mal (il en importe si peu), mais je m'étonne d'une si soudaine métamorphose, m'ayant surtout communiqué la lettre du Duc, dans laquelle S. A. lui recommandait expressément mon introduction à Sa Majesté (faveur toute particulière de Son Altesse). Je dis tout cela, non point que je me lamente, en manière de formaliste ou d'ambitieux de quelque fumée, et je ne me chagrine pas d'en avoir été privé, mais je raconte sincèrement ce qui s'est passé, ne doutant pas d'ailleurs que l'Iberti aura changé de résolution en cet instant pour une

1. *Archives de Mantoue*, fol. 11, t. II. Interni, n° 7. Filza 2328. L'original est d'une conservation remarquable.

Digitized by Google

raison valable, à moins toutefois que, dans le feu de l'action, il n'ait perdu le souvenir de ce dont nous étions convenu tout à l'heure. Il ne m'a donné, du reste, aucune explication, ni ne s'est excusé de ce renversement du programme conclu une demi-heure auparavant; de mon côté, je ne lui ai point donné sujet de le faire et ne lui ai soufflé mot sur cet incident.

Je fus admis auprès du Duc et je pris part à l'ambassade. Il a manifesté son grand contentement pour la bonté et le nombre des peintures, qui certainement ont acquis quelque belle apparence d'ancienneté (moyennant la retouche) dans le fait même du dommage qu'elles avaient éprouvé. Elles ont été tenues et acceptées pour originaux (du moins pour la plupart), sans qu'il y ait eu doute de leur côté ou instance du nôtre pour les faire croire tels. Le Roi, la Reine, beaucoup de gentilshommes et quelques peintres les ont admirées. Libre désormais de tout cet embarras, j'aviserai maintenant à exécuter les portraits que m'a ordonnés Son Altesse, et je n'en interromprai l'ouvrage qu'à moins que j'en sois détourné par quelque fantaisie du Roi ou du duc de Lerme, qui déjà a proposé à l'Iberti un je ne sais quoi. Je me conformerai à sa volonté, car je suis assuré qu'il ne me commandera chose aucune capable de porter préjudice aux *Padroni,* au nom desquels je me soumets à son arbitre. . . . . De Valladolid, l'an 1603, aujourd'hui 17 juillet.

De Votre très-illustre Seigneurie

Le très-dévoué serviteur.

Pierre-Paul RUBENS[1].

Au très-illustre Seigneur mon patron très-respecté
Le Seigneur Annibale Chieppio,
Secrétaire de S. A. S.

Mantoue.

Le lendemain du jour où Rubens avait écrit cette lettre au conseiller, l'Iberti adressait à Son Altesse tous les détails du cérémonial de la présentation. Il est de fait qu'il ne néglige aucun épisode de son récit pour que l'ensemble en soit fort agréable au duc son maître. Nous ne le suivrons pas dans ses menus et galants propos concernant la remise du carrosse, des chevaux, des arquebuses et des vases à Sa Majesté : ce serait avoir à entendre de trop longs compliments (sa dépêche n'a pas moins de huit pages); mais ce qu'il nous importe, c'est de connaître le cérémonial de l'hommage des peintures au duc de Lerme. Rubens y eut grande part; le fait est donc acquis à toutes ses biographies futures. Aussi, pour ne point exagérer ni amoindrir les circonstances, reproduirons-nous intégralement le passage que le ministre a consacré, dans sa dépêche, à cette présentation.

Le lendemain, dit-il, j'allai parler au duc de Lerme..... et je lui fis part du

1. *Archives de Mantoue,* fol. 11, t. II, n° 7. Filza 2328.

Digitized by Google

souvenir que Votre Altesse avait manifesté avoir de Son Excellence en lui offrant des peintures pour lesquelles elle lui connaissait un goût déclaré. Le Duc me donna l'ordre de les faire porter au palais, le jour suivant, dans l'après-dîner. Ainsi fis-je, laissant en passant à la maison de Don Rodrigo Calderon les *vingt-quatre impératrices*. Sa femme et lui les virent, les louèrent et les reçurent en se disant les perpétuels obligés de Votre Altesse et de sa maison sérénissime ; puis, passant au palais en sa compagnie, une salle très-vaste et fort convenable pour les placer fut désignée. Le Flamand se chargea de les disposer, et il le fit avec grand art, distribuant à chacune le jour et le lieu propres à les faire valoir, et cette salle n'ayant pas été suffisante, bien que très-grande, comme je l'ai dit, une pièce voisine fut destinée à toutes les toiles de petite dimension. L'*Héraclite et Démocrite*, fait avec tant d'art par le Flamand, fut aussi placé là. Le Duc entra alors, en vêtement de chambre et seul. Après les compliments en usage, il commença à les regarder une à une, selon l'ordre où elles étaient disposées : d'abord la *Création*, puis les *Planètes*, et progressivement les ouvrages de Titien et des autres, jusqu'à ce qu'il ait vu tous les grands tableaux, se livrant à des réflexions sur les choses les plus dignes d'être remarquées, et, sauf la *Création* et les *Planètes*, les tenant tous pour des originaux, bien que, de notre part, nous n'ayons fait à ce sujet aucune observation. Mais lorsqu'il avait cru avoir fini avec l'examen de cette salle, où il s'était tenu plus d'une heure, et qu'on lui parla des autres qui étaient dans la chambre, à peine entré, il s'étonna d'un tel nombre et des choses singulières et exquises qui y étaient. On peut bien les appeler telles, car, pour avoir été retouchées de la main du Flamand, elles paraissaient une toute autre chose qu'elles n'étaient auparavant. Son Excellence fut considérant chaque tableau et appuyant extrêmement sur la bonté et la perfection, tout en disant que Votre Altesse lui avait envoyé un des plus grands trésors et qui répondît le mieux à son goût et à son désir. Nous ne laissâmes pas que de renchérir sur son discours, en rappelant à propos la rareté des bonnes choses en Italie et la difficulté de se les procurer, tant les amateurs de galerie en sont avides. Arrivé à la fin au portrait de Votre Altesse, et il l'avait déjà remarqué en entrant dans la chambre, et après l'avoir admiré et réadmiré, considérant avec minutie tous les traits, il loua la vivacité des yeux, la majesté et la sérénité du visage, les proportions de l'ensemble, et d'une telle image il convint qu'il était facile de reconnaître la grandeur d'âme de Votre Altesse, qu'il l'aurait reconnue entre mille, d'après la relation particulière qu'on lui a faite de sa personne. L'occasion de le mettre au nombre des peintures me fut donnée par la conversation que j'avais eue avec lui la veille. Parlant de l'âge, de la valeur et des autres qualités de Votre Altesse, il me demanda si le peintre qu'elle avait envoyé ici aurait pu faire un portrait de mémoire, qu'il désirait extrêmement l'avoir, même si besoin serait d'écrire expressément en Italie. Aussi, voyant ce désir et trouvant la circonstance à propos, je lui offris celui que Votre Altesse a daigné m'envoyer comme étant mon bien propre..... Je lui présentai ensuite les vases pour parfums, lui faisant la prière de se servir de celui de cristal pour boire de l'eau, le lui recommandant pour l'élégance du travail plutôt que pour la matière. Il regarda le tout avec le plus grand soin, s'émerveillant de la beauté et du fini de ces *grotesques* et de tout l'ouvrage. Il loua enfin la *curiosité* et le goût de Votre Altesse, en lui rendant infiniment grâce, et me promit de faire l'office auprès de Sa Majesté, selon que le désirait Votre Altesse. Son Excellence me dit aussi qu'elle procurerait à Sa Majesté un grand agrément en lui faisant voir, le soir même, les peintures et les vases, comme elle le fit en effet. La Reine et les dames et beaucoup de chevaliers du

Digitized by Google

palais les vinrent voir le lendemain. Chacun les a louées. Don Rodrigo m'a rapporté que Sa Magnificence avait dit qu'il y avait parmi les peintures des pièces si rares qu'elles méritaient d'être laissées en fidéi-commis à ses fils, et le comte d'Arcos, majordome de la Reine, qui fait profession de grandes connaissances en art, me les a louées à l'extrême. La circonstance de la mort de la duchesse de Lerme a rendu ces peintures plus agréables encore qu'elles ne l'auraient pu être auparavant, par cette raison que, du vivant de la Duchesse, le Duc aimait surtout les images de gala, les *amours*; c'était son goût et sa recherche. Depuis la mort de sa femme, il a fait enlever de ses murs toutes les peintures profanes et a donné l'ordre que celles envoyées par Votre Altesse soient mises à leur place, Son Excellence ne respirant aujourd'hui que dévotion, religion et retraite des mondanités. Son Excellence a usé des termes les plus courtois pour le Flamand, qui fut présent et à l'hommage du carrosse et à la donation de tableaux. Elle me demanda si Votre Altesse l'avait envoyé pour demeurer au service de Sa Majesté; qu'elle en aurait eu grand plaisir, Je répondis, pour ne pas perdre ce serviteur, que Votre Altesse l'avait envoyé seulement pour accompagner les peintures et pour rendre compte du voyage, Votre Altesse ne sachant pas si elle eût autrement rencontré le bon vouloir de Sa Majesté et de Son Excellence; mais que, durant le séjour qu'il fera ici, il servira Son Excellence en tous ses désirs. Je crois, en effet, que le Duc incline à lui commander quelque œuvre.... De Valladolid, le 18 juillet 1603[1].

Tel est ce long récit d'où il ressort, pour ce qui est de Rubens, qu'il fit à cette époque un tableau de *Démocrite et Héraclite*, et qu'il retoucha avec le succès qu'il est facile de croire diverses copies exécutées à Rome par le peintre Pietro Facchetti. Mais il ressort aussi, pour ce qui est du duc de Lerme, qu'il eut cette persuasion, — tant les copies avaient pris bon air d'antiquité, grâce à l'accident de la route et aux retouches savantes du Flamand, — de devoir à la munificence de Monsieur de Mantoue une galerie composée, à de rares exceptions près, de magnifiques originaux. Chez les grands comme chez les petits il n'y a donc que la foi qui sauve. Heureux donc ceux qui ont la foi !

Sur la fin de ce même mois, Rubens travaillait aux portraits désirés par le duc de Mantoue. Mais lequel a-t-il fait ? Je ne l'ai pu découvrir.

Le Flamand, écrit l'Iberti[2], a commencé à faire les portraits que Son Altesse a commandés, et il est engagé pour quelque commande que veut lui faire le duc de Lerme, qui ne finit pas à se résoudre.

Les princes de Savoie venaient d'arriver en Espagne. L'accueil qui leur serait fait à la cour, le cérémonial dont il serait usé à leur égard, et les titres que leur donnerait le roi, dans la conversation, puis le bruit

1. *Archives de Mantoue*. E. XIV. 3. Spagna. Anno 1603. Dépêches d'Annibale Iberti.

2. *Id*. E. XV. 3. Dépêches. 31 juillet. Valladolid.

Digitized by Google

d'un mariage entre don Diego Gomez de Sandoval, second fils du duc de Lerme, avec la fille du duc de l'Infantado, c'était là le sujet de tous les discours. A cette même date du 31, don Enrico di Guzman était allé visiter les princes à Saragosse et les avait amenés le 10 à la Ventosiglia, résidence du duc de Lerme. Le roi s'était arrangé de manière à être rencontré par eux dans la petite ville de Roa, et les avait fait monter dans son carrosse; roi d'Espagne, princes de Savoie et duc de Lerme étaient allés ensuite au château de Ventosiglia, où peu de temps après, un mois et demi environ, Rubens avait eu cet honneur d'être appelé pour y faire un grand portrait. Mais il avait dû voir auparavant les princes faire une entrée à Valladolid, le 17 août, et connaître un étrange usage adopté par l'Espagne, à savoir celui de tenir chapelle publique au palais, le 24 août, à cette fin de rendre grand honneur à ce saint Barthélemy, dont le jour de fête, l'an 1572, en France, avait été si particulièrement célébré par le roi très-chrétien à l'encontre de ses sujets de la religion réformée. C'était aussi le temps où M. de Barrault, ambassadeur de France en Espagne depuis plusieurs mois, formulait ses plaintes de l'accueil fait alors à un traître, à ce Laffin, secrétaire du maréchal de Biron, qui s'était enfui au delà des monts, après tant de maléfices au préjudice de son maître et des affaires du royaume. Le mariage de don Diego de Sandoval eut lieu dans les premiers jours de septembre; le 12, celui de l'adelantado de Castille avec la comtesse de Cifuenses. Rubens fut ainsi à même de se bien rendre compte des habitudes, des usages, des modes et du cérémonial dans ce pays où il était loin de présumer alors que, vingt-cinq ans plus tard, il retournerait, précédé alors de la plus grande réputation qui fût dans la peinture, et, de plus, muni de lettres de créances avec charge de traiter de *negociis politicis et quibusdam aliis.*

Le 15 septembre, un nouvel envoyé de M. le duc de Mantoue, destiné à succéder à l'Iberti, était arrivé à Valladolid avec diverses lettres, parmi lesquelles une du secrétaire Chieppio à l'adresse de Rubens. Il lui faisait part de la satisfaction de Son Altesse en toutes choses — la réponse du peintre le donne à comprendre — voire même sur le fait des dépenses qui l'avaient tant tourmenté. Rubens écrivit à son protectour ce même jour, et j'extrais de sa lettre ces lignes importantes :

Pour le retour, je ne revendique rien, sinon ce que croira devoir m'accorder l'Iberti, de qui la prudence a jusqu'à présent disposé de moi et de mes mains, pour satisfaire à la demande et au goût du duc de Lerme et à l'honneur de Son Altesse, avec l'espoir où je suis de faire connaître en Espagne, *par un grand portrait à cheval,* que le duc n'est pas moins bien servi que Son Altesse..... 15 septembre 1603.

Digitized by Google

Le portrait, ouvrage qui dut être d'un si grand mérite et sur le sort duquel il ne m'a pas été donné de pouvoir être informé, a dû être fait à la fin d'octobre ou au commencement de novembre, et voici les preuves dans ces trois seules lignes que je rencontre à la date du 19 octobre, de Valladolid :

Le seigneur duc de Lerme ayant écrit afin que je mande le *Flamand* à Ventosiglia, domaine situé à quinze lieues d'ici, pour qu'il termine un portrait à cheval commandé par Son Excellence, et qui, au jugement de tous, est réussi magnifiquement en ce qui en a été fait jusqu'à présent, je me suis résolu à m'y rendre aussi avec lui, puisque la dépense n'en sera qu'un peu plus grande, et que je pourrai presser d'autant plus la fin de la négociation entamée..... 19 octobre 1603.

Rien de plus à cet égard, si plein d'intérêt cependant. Quand Rubens revint-il du château de Ventosiglia ? Aucune lettre ne le dit. Le roi avait dû quitter la résidence de son ministre du 22 au 23 octobre, à l'époque même où Rubens avait répondu à l'appel du duc de Lerme, et il s'était rendu en son palais de l'Escurial, où le résident de Mantoue avait suivi Sa Majesté. A la date du 23 novembre, en effet il avait écrit à son souverain : « Je suis revenu avant-hier de l'Escurial jusqu'où j'ai suivi Sa Majesté, pendant un mois durant, pour arriver à quelque résolution. Plusieurs fois, j'ai eu l'occasion de rappeler l'affaire au souvenir du duc de Lerme... » Mais une phrase qui suit, fort obscure du reste, me donne à penser que, pendant le peu de jours ainsi passés à Ventosiglia, Rubens n'aurait pas fini le portrait, mais formé seulement une ébauche à grands traits, sauf à le parfaire à Valladolid. A-t-il été de ce voyage jusqu'à l'Escurial avec l'Iberti, revenu le 23 novembre? Je ne le pense pas. Mais en cela, tout ce que j'avancerais ne serait que conjectures. Cette lacune dans sa correspondance est des plus regrettables. De quel intérêt n'eût pas été une lettre du peintre, écrite du lieu même où il travaillait pour le premier ministre ! On peut dire que Rubens connut et vit cet homme dans la plénitude des grandeurs et au faîte du pouvoir. Cette année 1603, en effet, fut celle où l'Espagne étonnée vit la puissance passer des mains du prince dans celles de l'un de ses sujets, à un degré et dans une mesure que l'on ne connaissait point dans son histoire jusqu'à cette époque. Charles-Quint et Philippe II n'avaient pas habitué leurs royaumes et seigneuries à se plier sous un autre bon vouloir que le leur ! Depuis le 22 mars qu'il avait été élevé au commandement général de toute la cavalerie d'Espagne et des gardes du roi, avec solde de vingt-deux mille écus, qu'il avait placé haut son fils le marquis de Cea, qu'il avait établi sa sœur, la comtesse de Lemos, *cameriera mayor* au palais de la reine,

Digitized by Google

qu'il avait fait partir pour les Flandres le marquis de la Laguna son beau-frère, et qu'il avait mis à la présidence des Indes son neveu et gendre, le duc de Lerme ne passait son temps qu'à gravir fastueusement l'échelle des dignités. La reine, à la cour, ne pouvait rien contre sa puissance, et lorsqu'elle fit une fausse couche en septembre de ce même an, il n'y eut qu'une voix pour assurer que les déplaisirs que lui avait causés le ministre par des mesures disgracieuses pour l'ordre de sa maison et la dignité de sa personne en avaient été l'unique cause. Le nouveau résident de Mantoue, Celiero Bonati, n'hésite pas à dire que le duc est devenu tellement roi que tous, jusqu'à don Pedro di Toledo, se tiennent le chapeau à la main et en acte de révérence, voire même devant le premier portier de Son Excellence, cela au mois d'octobre, époque précise dont il faut dater le portrait que fit Rubens. Une seule lettre, — elle porte l'année 1603, mais n'a point d'autre date, — nous reste à citer pour avoir terminé le récit du voyage du peintre à cette cour, d'après les textes originaux. Elle est de Rubens et elle est fort remarquable, ce caractère vivace et fort s'y révélant de nouveau par quelques traits fougueux, et de plus, elle nous apprend que Rubens avait eu ordre de passer à la cour de France en quittant l'Espagne, et avant de regagner Mantoue, projet du reste contre lequel il lutta et qu'il n'accomplit pas pour les motifs ci-énoncés.

Déjà, à la date du 17 juillet, Rubens parle de ce projet de voyage en France qui apparaît là pour la première fois ; il ne comptait pas alors demeurer aussi longtemps en Espagne.

Puis (dit-il à la fin), confiant que le duc persistera dans ses intentions, je prendrai la route de France... 17 juillet 1603.

Le 15 septembre, annonçant qu'il aura à faire le portrait à cheval du duc de Lerme, il ajoute :

Après quoi je passerai en France, si toutefois se confirme la pensée qu'en aurait eue le Souverain et Madame Sérénissime, et dont ils m'avaient parlé avant mon départ, mais qui depuis a toujours été passée sous silence, dans chaque lettre... 15 septembre 1603.

Si je ne me trompe, Rubens rappelait ainsi ce projet pour faire naître, avec l'occasion d'une réponse, celle de la discuter. Au fond, il n'avait aucun goût à se rendre à la cour de Leurs Majestés Très-Chrétiennes pour y accomplir ce que le duc de Mantoue aurait voulu qu'il accomplît. Ce n'était pas que la connaissance à faire avec un pays nouveau et une

Digitized by Google

cour de grand renom sourit peu à sa curiosité d'homme et à son imagination d'artiste; mais il lui convenait peu d'aller ainsi de cour en cour dans l'unique but, — qui était celui de son maître, — de l'employer à des portraits de *beautés* pour l'agrément galant de Son Altesse et pour la perfection de cette fameuse collection des images de toutes les belles de la terre. Sa dignité en souffrait, et la façon dont il s'exprime en cette dernière lettre que nous avons trouvée de lui, datée d'Espagne, démontre que si nous avançons cette opinion, ce n'est en réalité qu'en nous conformant à la sienne.

Mon très-illustre Seigneur très-respecté,

Il m'a paru entendre, par la dernière de Votre Illustrissime Seigneurie, que Son Altesse Sérénissime persiste dans la volonté de me faire aller en France, volonté qu'elle m'a exprimée avant mon départ. Qu'il me soit permis, à ce propos, de dire mon sentiment sur mon aptitude relativement à cette mission. Si pourtant le duc n'a d'autre projet pour ce voyage (comme je le crois) que l'ouvrage de ces portraits, je m'étonne quelque peu qu'il presse autant mon retour, dans diverses lettres à l'Iberti, et dans la petite lettre même de Votre Seigneurie à la date du 1er octobre, cette affaire n'étant pas capitale, et de plus, mille conséquences inévitables étant l'habituel résultat de semblables ordres. J'ai pour moi-même l'exemple des séjours en Espagne et à Rome : l'un et l'autre ont converti en tant de mois les semaines qui leur avaient été assignées. Le seigneur Iberti sait les inévitables nécessités qui l'ont forcé, lui et moi, *ad jus usurpandum* sans ordre. Que Votre Seigneurie croie bien que les Français ne le cèdent point en curiosité ni à ceux-ci ni à ceux-là, surtout ayant un roi et une reine qui ne sont point étrangers au goût des beaux-arts, comme le démontrent les grands ouvrages interrompus en ce moment, *inopia operariorum*. J'ai sur tout cela des informations particulières, et comme quoi l'on fait diligence en Flandre, à Florence et même en Piémont et en Savoie (par suite de mauvais renseignements, il est vrai) pour rencontrer des hommes de valeur. Ces choses (et je le dis avec l'indulgence de Votre Seigneurie), je ne les lui avouerais pas si je n'avais déjà élu pour mon patron et maître le seigneur duc, tant que la faveur me sera concédée d'avoir Mantoue pour patrie adoptive. Le prétexte, bien que bas, des portraits à faire me suffisait pour avoir accès à des travaux plus importants, si ce n'était que, vu le genre de la commission, je ne me puisse imaginer que le duc soit pour donner à Leurs Majestés une parfaite idée de ce que suis. Je veux donc suggérer qu'à mon sens il serait bien plus sûr et avantageux, et pour le temps et pour le prix, de les faire faire en s'aidant de M. de la Brosse ou du seigneur Carlo Rossi, par quelque peintre habitué et pratique de cette cour ayant déjà chez lui une collection de cette sorte, sans que je me mette à perdre davantage et temps, et voyages, et dépenses, et salaires, en ouvrages bas à mon sens et vulgaires pour tous. Malgré tout, je me remets absolument, comme lui étant bon serviteur, à la décision du maître et au plus petit mot d'ordre qu'il me donnera. Je le supplie cependant de se vouloir servir de moi à sa cour ou dehors pour des entreprises plus appropriées à mon talent et au besoin qu'il y a de poursuivre les ouvrages commencés. Cette grâce, je serai sûr de l'obtenir, dès l'instant où Votre Seigneurie se fera mon favorable inter-

Digitized by Google

cesseur auprès du duc mon Seigneur, et en foi de quoi soit baisée sa main, toutefois avec tout humble respect. De Valladolid, l'an 1603.

De Votre Seigneurie Très-Illustre,
le très-humble serviteur.

Pierre-Paul RUBENS [1].

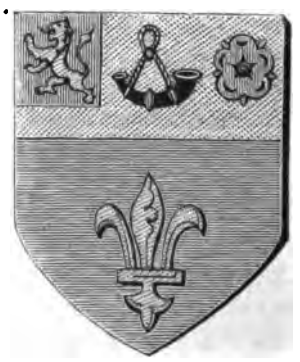
Au très-illustre Seigneur mon très-respecté patron
le Seigneur Annibale Chieppio.

Cette remarquable lettre n'est pas autrement datée; mais en raison de certains rapprochements que j'ai établis, j'estime qu'elle fut écrite à la fin de novembre. Quelle fut la réponse? Je ne l'ai pas rencontrée; mais il n'y a pas à douter qu'elle fut favorable au désir si énergiquement exprimé par ce peintre très-loyal et déjà grand. L'avenir, d'ailleurs, se réservait de façon bien autre et d'une manière grandiose de lui donner à accomplir des œuvres puissamment « appropriées à son talent, » comme il le dit au secrétaire de Mantoue. Dans cette même France, où il refusait alors de se rendre afin de n'y être pas connu de la reine, femme de Henri IV, pour un simple portraitiste de jolies femmes, il y serait appelé, dix-sept ans plus tard, par cette même souveraine, devenue reine mère, pour peindre glorieusement, en sa maison du Luxembourg, récemment édifiée, tous les fastes d'un règne.

Rubens revint d'Espagne à Mantoue dans les premiers mois de l'année 1604. Nous allons l'y retrouver, pour ensuite l'accompagner en son second séjour à Rome, le suivre à Gênes et le ramener dans Rome une troisième et dernière fois.

1. L'écriture originale de cette lettre est extrêmement fine. Il y a une légère déchirure à la septième ligne. *Archives de Mantoue*. F. 11, n° 7.

(*La suite prochainement.*) ARMAND BASCHET.



ARMOIRIES DE P. P. RUBENS.

Digitized by Google

NOTICE

DE

QUELQUES MANUSCRITS PRÉCIEUX

SOUS LE RAPPORT DE L'ART

(XVe SIÈCLE)

Le domaine de l'art et de la curiosité s'étend tous les jours. De nouvelles branches d'information ou de connaissances deviennent par là nécessaires aux amateurs, jaloux d'apprécier les nouveaux monuments qui prennent ainsi place dans le champ déjà ouvert à leurs études.

Ces considérations nous déterminent à insérer dans ce recueil quelques notices de manuscrits remarquables du XVe siècle, époque où l'art calligraphique est parvenu à son maximum de développement et n'a plus qu'à faire place à sa sœur cadette : l'Imprimerie. Nous ne perdrons pas de vue la partie décorative, qui doit être le principal sujet offert à nos lecteurs. Mais l'art est ici tellement lié à l'histoire, à l'ar-

Digitized by Google

chéologie, à la critique littéraire, qu'il nous sera permis de combiner ces divers éléments, même dans une forte proportion relative.

MANUSCRIT OFFERT PAR TALBOT A LA REINE MARGUERITE D'ANJOU, FEMME DE HENRI VI, ROI D'ANGLETERRE.

Ce manuscrit, de très-grande dimension, se conserve au British Museum de Londres. Il a toujours appartenu au fonds royal et en porte la cote : *Bibl. reg.* 15. E. VI. Le principal intérêt que présente ce volume lui vient du nom de ces deux personnages historiques.

Le premier n'est autre que John Talbot, des anciens barons de Cleuville en Caux, comte de Shrewsbury (1442), de Wexford et de Waterford (1446) etc., qui partagea la fortune d'Henri V et d'Henri VI ; combattit en France pendant les trente-cinq années qui marquent la période de la domination anglaise ; d'abord vainqueur avec le conquérant ; puis accablé, sous Henri VI, par une série de revers, et enfin tué à la bataille de Castillon, le 17 juillet 1453.

Quant à Marguerite d'Anjou, la Niobé des annales modernes, nous n'abrégerons même pas, dans le plus petit résumé, sa touchante biographie, son héroïque carrière. On la trouve dans tous les livres, et c'est l'un des premiers souvenirs qui se gravent d'eux-mêmes, dès nos premières leçons d'histoire, dans tous les esprits.

Talbot est celui qui fit faire ce livre, et Marguerite celle en l'honneur de laquelle il fut fait et a qui il fut présenté par le chevalier anglais.

Bien que nous n'ayons pu l'étudier que dans une seule séance et en passant, nous ne pouvons renoncer à consigner ici quelques notes qui résultent de cette rapide inspection.

Le manuscrit de Talbot, fort célèbre dans la bibliographie anglaise, est un lourd et fort volume, qui mesure environ 50 centimètres de hauteur sur 30 de largeur et compte près de 500 feuillets.

Il est écrit sur vélin et consiste littérairement dans un recueil de pièces qui traitent en général « d'amour, » c'est-à-dire de guerre et de chevalerie. Voici l'énumération des divers morceaux dont il se compose :

1° Généalogie du roy Henri VI d'Angleterre ;

2° Le livre de la conqueste du roy Alixandre ;

3° Le livre de Charlemaine ;

4° Le livre de Oger de Dennemarche ;

Digitized by Google

5° Le livre de Regnault de Montauban;

6° Le livre du roy Pontus;

7° Le livre de Guy de Warwick [1].

8° Le livre du chevalier au cigne;

9° Le livre de l'arbre des batailles;

10° Le livre de politique;

11° Les chroniques de Normandie;

12° Le Bréviaire des nobles (par le poëte Alain Chartier, mort en 1449);

13° Le livre des fais d'armes;

14° L'ordre de la Jarretière [2].

Ainsi qu'on a pu l'observer, *Guy de Warwick* est un roman du cycle anglo-saxon; la généalogie d'Henri VI et l'ordre de la Jarretière sont également des sujets anglais. Mais à part ces exceptions, tous les autres traités appartiennent à la littérature française, qui, du reste, au xve siècle, dominait presque sans partage de l'autre côté du détroit, parmi les classes aristocratiques et cultivées, à l'instar et à l'égal de ce qui se passait en France.

Ce livre, d'un bout à l'autre, est écrit en français. Il fut vraisemblablement exécuté en France par des mains françaises. Le peu de manuscrits anglais enluminés qui restent de cette époque, présentent un cachet ou caractère tout à fait distinct, qui ne se retrouve pas ici. L'analogie française est au contraire sensible.

Il fut offert à la reine, certainement, de 1445, année de son avénement, à 1453 (mort de Talbot). Il y a lieu de croire qu'il fut confectionné pendant les trêves (1444-49) en Normandie, sous les yeux de Talbot, et présenté peut-être à Marguerite dès l'époque même de son avénement. Talbot, en effet, comme on va voir, y prend le titre de comte de Shrewsbury, mais non ceux de Wexford et Waterfod, qu'il reçut en 1446.

Le volume s'ouvre par une grande peinture initiale, qui occupe presque toute la page de cet in-folio. Elle représente l'intérieur d'un palais, figuré naïvement comme dans une coupe d'architecture [3]. Le roi et la reine sont assis en majesté, entourés de tous les courtisans; la reine, assistée de ses dames et damoiselles; le roi, de ses officiers et gentilshommes. Talbot, à genoux, offre et dédie à la reine ce livre, conçu dans

1. Lord Talbot épousa en secondes noces Marguerite de Beauchamp, fille de Richard, comte de *Warwick*.

2. Lord Talbot était chevalier et Henri VI, le grand maître de cet ordre.

3. Comparez une vue analogue dans le livre d'Heures de Bedford. f° 288 v°. manuscrit dont nous parlerons ci-après.

Digitized by Google

la langue maternelle de cette princesse et rempli de compositions, de souvenirs, empruntés à la littérature de sa patrie.

Talbot est accompagné d'un chien blanc : circonstance assez commune en général et qui s'expliquerait d'elle-même ; mais ce chien, ici particulièrement, joue le rôle de rébus et tient lieu du nom du présentateur. Car Talbot, ou Talbaut [1], vocable à la finale retentissante, était un nom de chien, de chien de chasse, comme *Taillaud*, *Pataud*, *Clabaut* et *Miraut* [2]. Ce chevalier anglais avait pour *cognizance* ou cimier, un chien, et pour devise : « Talbot our good dogge » (Talbot notre bon chien) ; le chien de l'Angleterre et de ses souverains, leur défenseur et leur gardien fidèle. Cette devise, ce symbole, exposés et expliqués dans ce sens par maint accessoire, se reproduisent fréquemment sur les pages de ce manuscrit.

Au-dessous de cette scène ou peinture se lit une longue dédicace, explicite et en vers, qui commence par les suivants :

Princesse très excellente,
Ce livre cy vous présente
De Schrosbery le conte
Ou quel livre a maint beau conte ;
Des preux, qui, par grand labeur,
Vouldrent acquérir honneur
En France, en Angleterre,
Et en aultre mainte terre...
Il l'a fait faire, ainsi que entens,
Afin que vous y passez temps
Et lorsque parlerez anglois
Que vous n'oubliez le françois.

Au-dessous encore, au bas de la page, entre les armes royales et celles de Talbot, on lit, sur un phylactère, le rondeau que voici :

Mon seul désir
Au roy et vous
Et (est) bien servir
Jusqu'au mourir ;
Ce sachent tous :
Mon seul désir
Au roy et vous.

1. Les Anglais aujourd'hui prononcent *Talbott* ; mais au xve siècle, on en voit ici la preuve, ils prononçaient comme nous : *Talbô*.

2. Voir un exemple analogue dans le manuscrit de *Baude* dédié à Charles VIII. Éd. de J. Chartier. In-12, t. I, p. xxxvi, et suiv. *Baude* était le nom d'une lice, ou d'une chienne de chasse célèbre, et de l'auteur. — *Talbot* ou *Talebaut* figure aussi dans nos glossaires avec le sens de *pillard*. — Quant à l'art héraldique anglais, les *Talbots* se sont multipliés. On en trouve dans beaucoup d'écussons, comme pièces d'armoiries. Voy. Edmonston, *Dictionnary of Heraldry*, au mot *Talbot*.

Digitized by Google

Le comte de Shrewsbury est représenté portant l'ordre de la Jarretière. Quant à l'exécution, bien que très-solide et très-soignée, elle atteste un artiste de second ordre. Les têtes sont à peine individualisées. Elles tiennent encore du poncif et l'on ne saurait y considérer des effigies dignes du titre de *portrait*. Or c'est là un des signes qui servent à reconnaître et à classer, à cette époque, les peintres qui méritent en ce genre le premier rang. Cette miniature, toutefois, offre encore, ainsi que les suivantes, un grand intérêt, d'abord par le mérite relatif de leur exécution, puis par la fidélité instructive avec laquelle sont représentés tous les objets, architecture, mobilier, costume, etc., qu'elles reproduisent sous nos yeux.

Une seconde grande peinture occupe toute la page du folio 3. Elle consiste dans un tableau généalogique, sous la forme d'arbre ou de tronc, très-richement orné. Les principaux personnages qui se succèdent dans ce tableau sont peints en carnation, et le reste est figuré ou écrit avec un très-grand luxe d'or et de couleurs. Conformément au texte, ce tableau tend à établir que Henri VI est légitime roi de France, descendant au cinquième degré, par les femmes, du roi saint Louis [1].

Chacun des livres ou divisions spéciales du volume est ensuite et successivement orné d'une sorte de frontispice peint, ou décoration inaugurale. Cette décoration consiste le plus souvent dans un riche et large rinceau d'encadrement, qui règne tout autour du texte et qui borde somptueusement les quatre marges ou extrémités de la page. Dans ce rinceau, l'on voit fréquemment figurer un personnage debout, portant le pennon d'Angleterre, arboré sur une lance, et vêtu, sur sa casaque, aux armes de Talbot.

Cette effigie est-elle celle de Talbot, ou celle de son héraut, ce héraut fidèle, dont Mathieu d'Escouchy nous a conservé le souvenir particulier dans une page touchante; ce héraut qui, après avoir servi son maître quarante ans, vint à Castillon le reconnaître parmi les morts et lui fit hommage, à raison de *mutation de seigneur*, en le baisant sur la bouche et en dévêtant sa cote d'armes sur le cadavre de Talbot [2]? Il est permis

1. Ces sortes de tableaux jouèrent au xve siècle, chez nous, un rôle public et politique. Sous la domination anglaise, ils paraissent avoir été exposés dans les églises et autres lieux d'un commun accès, comme des arguments justificatifs et qu'on voulait rendre populaires, en faveur de cette domination. J'ai raconté dans mon *histoire de Charles VII* (t. II, p. 395) la querelle qui éclata, en 1425, à Reims, entre deux chanoines de la cathédrale, par suite d'une discussion politique. Cette dispute s'était élevée à propos d'un tableau semblable à celui-ci, qui décorait l'une des salles capitulaires.

2. *Histoire de Charles VII*, t. III, p. 234.

Digitized by Google

d'hésiter sur cette question, et ce qui peut faire incliner en faveur du héraut, c'est que les effigies des encadrements se ressemblent plus entre elles qu'elles ne ressemblent à la figure de Talbot, indubitablement représenté, à genoux, dans la peinture de la dédicace [1].

LE BRÉVIAIRE DE SALISBURY, AYANT APPARTENU A JEAN DUC DE BEDFORD (écrit vers 1424).

Ce précieux volume se conserve aujourd'hui à Paris, au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale.

Sur l'une des feuilles de garde on lit, d'une élégante écriture contemporaine de Louis XIV : « Bréviaire appartenant jadis à M. de Morvilliers garde des sceaux de France. Donné à Messire Camille de Neufville, abbé d'Ainé (Ainay) et comte de Laigny, par M. de Saint-Germain, le xve décembre mil vi^c xxx (1630), à l'hostel de Villeroy, à Paris. »

Pierre de Morvilliers, chancelier de France sous Louis XI, était fils de Philippe de Morvilliers, premier président du parlement de Paris sous les Anglais, de 1418 à 1436. Des mains de Jean, duc de Bedford, ce livre passa sans doute dans celles de Philippe et entra ainsi dans la famille de Morvilliers. Au xviiie siècle, il fit partie de la célèbre bibliothèque du duc de Lavallière, et fut acquis pour le roi à la vente de ce riche bibliophile, au prix de 5,000 livres. Sa cote indicative porte encore aujourd'hui : fonds de Lavallière, n° 82 [2].

La reliure qui revêt ledit volume a dû être exécutée par ordre de ce duc, en remplacement de la précédente, qui sans doute était usée de

1. Il existe à Londres un prétendu portrait original de Talbot qui se conserve au collége héraldique (*college at arms*). Grâce à l'exquise et obligeante courtoisie de sir Charles Young, *Garter King at arms*, et directeur du collége, j'ai pu examiner de près et à la main cette peinture, ordinairement placée à une grande hauteur. Ce tableau, peint sur toile, ne remonte pas au delà du xviiie siècle. Il paraît avoir été copié ou composé d'après ces vignettes d'encadrement qui représentent, je crois, le héraut de Talbot.

Sur les portraits de Talbot, voyez Bromley, *Catalogue of the english portraits* 1793. in-4, planches 127, 128, p. 9, Stothart, *Monumental effigies of Great Britain*, Londres 1817, in-fol. Shaw, *Dresses*, etc., 1843. Gr. in-8, t. II, pl. 49 et suiv. Thevet, *Les vrais portraits*, etc. 1584. In-fol. p. 283.

2. Voir sur ce livre une savante notice dans le *Catalogue de vente*, 1783. In-8. T. I, p. 85.

Digitized by Google

vétusté. Elle consiste en une couverture de maroquin rouge plein. La tranche *lisse* des feuillets fut dorée à la même époque (vers 1760). Cette opération récente a été une cause toujours regrettable de *rogner* le volume, et de faire disparaître le *gaufrage*, qui, ordinairement, décorait au xve siècle la tranche des livres de prix.

La dorure, très-riche, est *à l'oiseau*, qui se remarque quatre fois répété, sur le dos, entre les fausses nervures. Elle s'étend sur les plats en large dentelle. Au dos, on lit ce titre : *Breviarium Sarisberiense.*

Le bréviaire était généralement un livre à l'usage des ecclésiastiques, soit en propre, soit pour le service du chœur. Mais les grands seigneurs laïques faisaient également confectionner, pour leur service, de semblables ouvrages, et nous en avons ici un notable exemple.

Le bréviaire ou *ordo* de Salisbury constituait un des grands rituels de l'Angleterre [1]. Nous avons lieu de supposer qu'il était suivi, même à Paris, par les chapelains de la cour anglaise.

Notre bréviaire se compose de 711 feuillets, d'un parchemin ou vélin de choix, fin et clair ; ses dimensions actuelles sont : hauteur des pages, 0^m25, largeur, 0^m18. Il débute, comme la plupart des livres de liturgie, par un calendrier, œuvre de comput ecclésiastique. Ce calendrier n'est accompagné d'aucun ornement peint, et la lettre même reste inachevée. Le gros du texte est néanmoins écrit, et présente, indépendamment du martyrologe ou noms des saints, des particularités curieuses et intéressantes.

Ce calendrier offre l'un des exemples les plus anciens de l'emploi méthodique et suivi des chiffres arabes ou vulgaires modernes. La forme en est quelque peu différente des nôtres. Elle peut servir à fixer la lecture, plus d'une fois problématique, de certaines dates qui accompagnent divers tableaux du xve siècle, notamment des Van Eyck, et autres. Les quantièmes du mois y sont marqués à l'aide de ces mêmes chiffres.

Le rédacteur du livre, entièrement latin, y a joint aussi diverses annotations qui relatent la naissance ou la mort de plusieurs princes et princesses de la maison de Lancastre, parents du possesseur Jean, duc de Bedford. Ces insertions servaient à constituer, pour une part, les archives privées de la famille. Elles formaient comme autant d'actes de l'état civil, à cette époque où les registres publics de cet ordre n'existaient pas encore. L'article de ce genre, le plus récent qu'on lise dans le calen-

1. On voit au British Museum un autre exemplaire manuscrit du bréviaire de Salisbury, daté de 1490. Il est relié en cuir gaufré, au nom d'un relieur flamand, qui se lit sur la couverture : *Anthonius de Gavere.* Manuscrits, 2, A, III; n° 10 des manuscrits exposés sous vitrines.

Digitized by Google

drier, est ainsi conçu. Il se trouve au 21 octobre. Nous traduisons : « Obit du très-excellent prince Charles (VI) roi de France, l'an du seigneur 1422, la lettre dominicale étant D. »

La note suivante se rapporte au mois de février : « Règle pour l'année bissextile et elle commence [1], selon le comput de la cour de Rome, l'an du Seigneur mil quatre cent vingt-quatre, et fut la lettre dominicale A. »

Cette note précieuse nous montre que le bréviaire et le calendrier qui le termine, bien que placé au commencement (car il servait à en régler l'usage), étaient en cours d'exécution avant Pâques de l'année dite 1424, selon le comput romain, 1423 suivant le style de France, ou l'ancien style.

Le texte proprement dit s'ouvre au folio 8, avec l'indication liturgique de l'office, suivant le rite anglais, au premier dimanche de l'avent, qui précède la grande fête de *Christmas-day*, ou Noël.

Au bas de cette page, splendidement ornée, se voient les armes de Jean, duc de Bedford, comme étant celles du possesseur. Ce même signe de propriété a été reproduit, avec le même luxe, en diverses parties du volume et notamment aux folios 212, 242, 255, 518, etc.

Le blason de Jean de Lancastre se compose des armes d'Angleterre, écartelées de France et brisées d'un lambel, à cinq pendants, posé en chef. Ce lambel a deux pendants d'hermine sur le quartier dextre, qui est de France, au champ d'azur ; et trois pendants d'azur sur le champ de gueules, au quartier senestre, d'Angleterre. Pour cimier, un ange, (comme la maison de France). L'un des supports est un aigle blanc, portant à son cou une couronne d'or ; l'autre, un antilope noir à la corne d'or. Au dessous, une racine ou souche déracinée, d'or. Devise : **A souhait** [2].

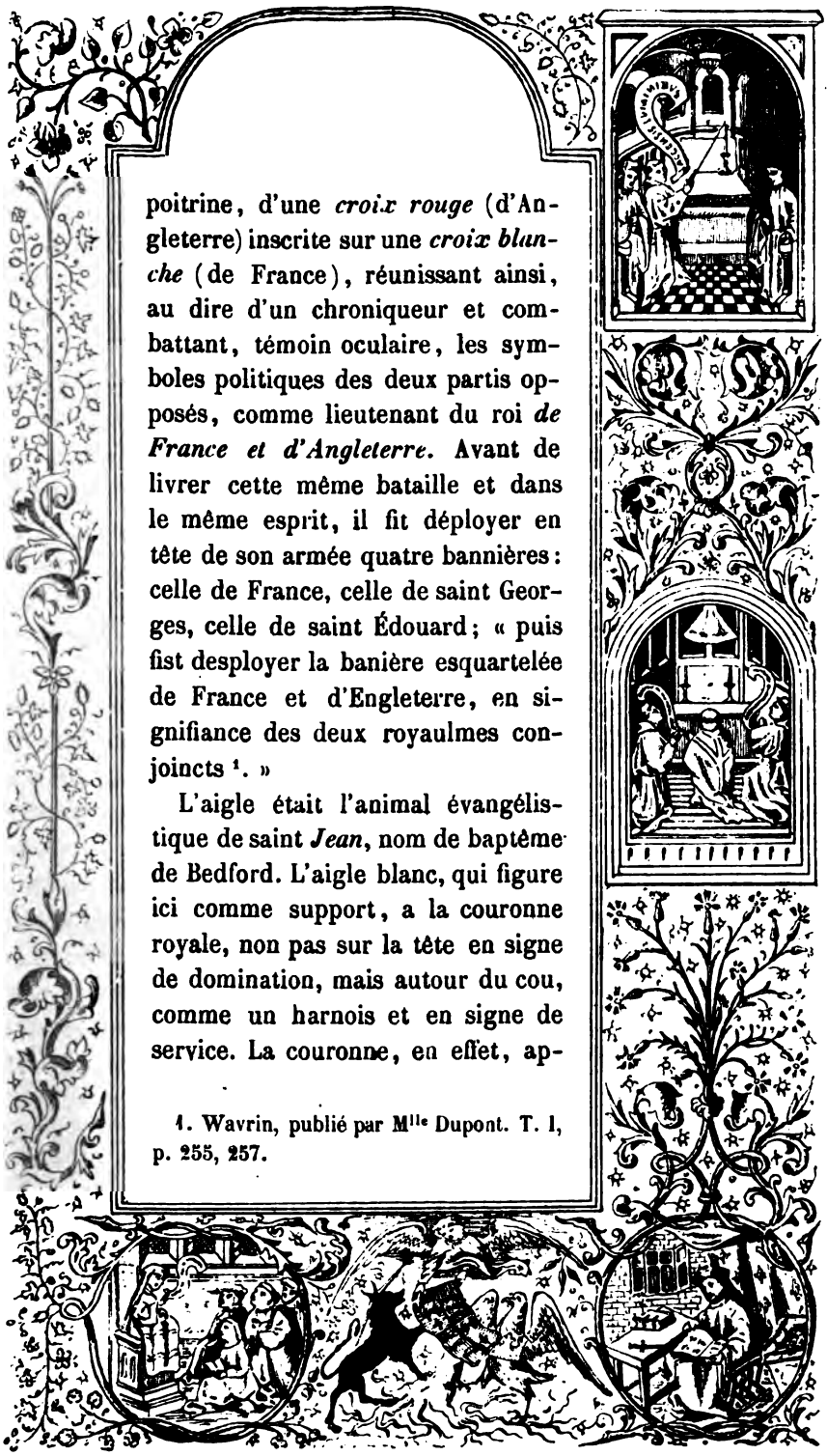
Il n'est pas étonnant de voir figurer dans le blason de Bedford l'ange de la légende française, qui apporta, dit cette légende, à Clovis, la sainte Ampoule de Reims et l'écu d'azur aux trois fleurs de lis d'or. Jean de Lancastre considérait sa famille et son neveu, Henri VI, comme héritiers des droits de saint Louis (ainsi qu'on l'a vu tout à l'heure), par Isabelle fille de Philippe le Bel et femme d'Édouard III.

En 1424, à la bataille de Verneuil, où il commandait en chef, contre les troupes de Charles VII, sa robe, de velours bleu, était brodée, à la

1. La règle commence (pour être appliquée) selon, etc.

2. F° 255 ; *a souy*, (f° 242 ;) *assouny*, (f° 528.) On voit par cet exemple, et beaucoup d'autres, que de très-habiles artistes, peintres et calligraphes, étaient fort ignorants et qu'ils écrivaient, en de très-belles lettres, des mots dont ils ne savaient ni le sens ni l'orthographe.

Digitized by Google



poitrine, d'une *croix rouge* (d'Angleterre) inscrite sur une *croix blanche* (de France), réunissant ainsi, au dire d'un chroniqueur et combattant, témoin oculaire, les symboles politiques des deux partis opposés, comme lieutenant du roi *de France et d'Angleterre*. Avant de livrer cette même bataille et dans le même esprit, il fit déployer en tête de son armée quatre bannières : celle de France, celle de saint Georges, celle de saint Édouard ; « puis fist desployer la banière esquartelée de France et d'Engleterre, en signifiance des deux royaulmes conjoincts [1]. »

L'aigle était l'animal évangélistique de saint *Jean*, nom de baptême de Bedford. L'aigle blanc, qui figure ici comme support, a la couronne royale, non pas sur la tête en signe de domination, mais autour du cou, comme un harnois et en signe de service. La couronne, en effet, ap-

1. Wavrin, publié par Mlle Dupont. T. I, p. 255, 257.

Digitized by Google

partenait, dans la doctrine anglaise, à Henri VI. Le régent Bedford, légataire de Henri V, regardait cette couronne, dévolue à son neveu enfant, comme un fidéi-commis confié à son honneur, à sa fidélité et à sa protection.

L'antilope du xve siècle n'est pas le joli quadrupède à l'œil bleu, semblable à la gazelle. Ces deux animaux sont aujourd'hui célébrés pour leur élégance, pour le charme de leurs regards, comparables à celui des femmes; ils sont aujourd'hui célébrés, disons-nous, par l'enthousiasme commun des poëtes de l'Orient et de l'Occident.

Au xve siècle, les bêtes et les produits de l'Asie, ce pays de mécréants, étaient vus d'un autre œil et beaucoup moins connus. L'antilope, nommé d'abord *antholops*, se présentait à l'imagination de nos ancêtres sous des traits à la fois merveilleux et terribles. C'était une espèce de loup noir, ayant la gueule armée, ainsi que le sanglier, de redoutables défenses. Il portait en outre sur la tête deux cornes, comme les cerfs, mais découpées en scie. On disait que, dans son pays, l'antilope attaquait, à l'aide de cette arme, la racine ou extrémité inférieure du tronc des plus grands arbres, et qu'il les renversait par ce moyen sur le sol [1].

« Ceste beste cy, » ainsi s'exprime un *bestiaire* ou naturaliste du xive siècle, » a nom antula; elle est si crueuse (cruelle) que nus (nul) ne l'ose approcher. Elle a .ij. cornes semblans à sooires (semblables à scies), dont èle trence (tranche) les plus grans arbles de la forest où èle converse (habite) et abat (les abat) [2].

L'antilope est rare dans notre blason et dans nos bestiaires français. Elle y a, pour remplaçant, l'un de ses congénères, la licorne, dont l'image et la légende, très-populaires en France, nous offrent des traits beaucoup plus gracieux [3]. Au contraire, on la rencontre assez communément dans les antiquités héraldiques d'Angleterre. Sandford nous a conservé le dessin d'un sceau, employé par Catherine de France, fille de Charles VI et femme d'Henri V, comme reine d'Angleterre. On y voit figurer pour

1. Cette tradition provenait sans doute d'un fait mal observé ou merveilleusement exagéré. On n'ignore pas que les cerfs et autres ruminants frottent leurs bois ou cornes, en certaines saisons, contre le tronc des arbres. Quelques-unes de ces ramures ou *têtes* de ces ruminants offrent des aspérités *dentelées*. De là la *scie* de l'antilope et sa légende. Voy. Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques*, p. 299, et à la table aux mots : *Antilope*, etc.

2. Martin et Cahier, *Mélanges d'archéologie*, 1851. In-4. T. II, p. 116. La figure de l'antilope est gravée d'après le manuscrit original à la fin de ce même tome, pl. XIX, fig. G.

3. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. III, p. 155.

Digitized by Google

support une antilope portant au cou une couronne. C'est là sans doute que l'aura prise Bedford. L'antilope de Catherine a deux cornes rabattues en arrière de la tête, comme les chèvres, et ces cornes sont dentelées. Tel est aussi un sceau de Marguerite, comtesse de Richmond et mère d'Henri VII. Mais dans le sceau de Bedford, que donne également Sandford, dans les armoiries de ce prince telles que nous les montrent le manuscrit 82 et d'autres encore, la corne de l'antilope n'a point la même forme. Au lieu de deux cors parallèles, elle forme une seule arme, ou dard, fixé par le milieu sur le crâne de l'animal, entre les deux oreilles, et présente, à chaque extrémité, une pointe acérée. Cette arme ou corne, qui n'est point dentelée en scie, mais plutôt affilée ainsi qu'une double épée, est peinte en or dans le manuscrit Lavallière; on la voit ailleurs peinte simplement en noir [1].

Enfin le dernier symbole, qui paraît avoir été plus particulièrement personnel à Bedford, est la *racine*, (ancien anglais : *rote*, et aujourd'hui *root*.) Une chanson populaire, ou petit poëme politique, composé vers 1449 et conçu dans cette langue, joue sur les emblèmes qui représentaient les divers chefs ou personnages de l'époque. Le premier vers commence ainsi, pour désigner Bedford :

The *rote* is ded... (la racine est morte) etc.

Ce symbole se retrouve constamment dans les divers ouvrages où le régent de France a mis le cachet de sa personne. Il se voyait encore sur le cénotaphe qui lui fut élevé, lors de ses funérailles en France, dans la cathédrale de Rouen, qui obéissait, ainsi que Paris, aux Anglais [2].

1. Sandford, *Genealogical history of the Kings and Queens of England*, 1707, in-fol.; pl. 245, 246; p. 275, 312. Edmonston, *A complete bod yof Heraldry*, Londres 1780, 2 vol. in-fol.; *Glossary*, au mot : *Antelope*. Il existe à la Bibliothèque Impériale, cabinet des titres : *Sceaux*, volume V (A. R.), page 181, un très-beau et très-curieux sceau de Bedford. Il est de cire rouge et pend à un acte original sur parchemin, donné à Paris le 12 avril 1423 (1424), avant Pâques. Ce sceau représente l'aigle, la racine et l'antilope; mais il offre en même temps des variantes intéressantes tant sous le rapport des attributs que de la devise, placée sur deux plumes d'autruche, qui se voient à droite et à gauche dans le champ.

2. Th. Wright, *Political poems and songs*, etc., dans la collection *Rerum britannicarum scriptores*, publié par le gouvernement anglais. In-8. 1859-61, t. II, p. 221. Sépulture de Bedford à Rouen : « ... Underneath a root is represented which the priests (le clergé français de Rouen au XVIIe siècle) call : « la racine de Bedford, etc. » (Sandford, p. 314). Le manuscrit français 602, Bibliothèque impériale, intitulé *le Pèlerinage de l'âme*, est dédié par l'auteur, « Jehan Galoppe, dit le Galoys, doyen de l'église collégiale de Saint-Louis de la Saulsoye, diocèse d'Évreux, en le comté et seigneurie

Digitized by Google

Le rapport qui existe entre la racine et l'antilope n'a point échappé au lecteur.

Louis, duc d'Orléans, ayant ajouté à ses armes un bâton noueux, Jean-sans-Peur joignit aux siennes un rabot, pour aplanir ou *planer* les nœuds de son adversaire. Jean de Lancastre s'efforça toute sa vie de saper le tronc des Valois et des fleurs de lis. Mais la scie ou le dard de l'antilope s'y brisa. Jean, duc de Bedford, mourut à Rouen, ou près de Rouen, le 14 septembre 1435. Les préliminaires du traité d'Arras étaient arrêtés ; c'en était fait de la domination des Anglais en France. Le frère d'Henri V, à cette nouvelle, succomba de tristesse. La vieille Isabeau de Bavière, dit-on, quelques jours après, mourait de joie à Paris, de son côté, en apprenant la conclusion de ce même traité.

Le bréviaire de Salisbury est à peine achevé dans la moitié de son étendue, ou de l'ensemble. Dès le calendrier, puis ensuite de cahier en cahier, on remarque çà et là dans l'ornementation des lacunes plus ou moins complètes et intermittentes. Pour les derniers cahiers, les emplacements des *histoires*, ou miniatures, et des rinceaux, sont absolument vides. La lettre même, à l'exception du texte en encre noire et des rubriques, n'est pas terminée. Ce volume, néanmoins, nous offre un des spécimens, charmants et des plus distingués, de l'art calligraphique et pittoresque. De nombreuses pages ont été conduites à leur perfection et font éclater les ressources que possédaient ces maîtres habiles.

Les saints et légendes hagiographiques d'Angleterre fournissent naturellement les sujets des compositions les plus soignées et les plus somptueuses. Nous citerons spécialement la légende de saint Édouard, roi et martyr (f° 432), et celle de saint Georges [1].

Elles sont peintes et racontées sans unité de temps ni de lieu. Le même personnage reparaît tour à tour et poursuit sa carrière en différents actes ou épisodes, qui se succèdent sans séparation, du haut en bas ou de bas en haut, dans l'espace de la même page. Ces naïves scènes atteignent quelquefois à une grâce adorable de sentiment et d'expression ; et le coloriste, toujours frais, toujours éblouissant, rencontre, par moments, des harmonies de ton qui enchantent [2].

Les miniatures du bréviaire sont dues au concours de plusieurs ar-

d'Harcourt,... à son très-redouté seigneur Jehan duc de Bedford, régent de France, duc d'Alençon, comte de Dreux et d'Harcourt. » Ce dernier, dans la peinture de dédicace qui orne le commencement du volume, est représenté sous un dais, dont les couleurs, que nous appelons aujourd'hui *livrée*, sont composées de bleu, blanc, vert.

1. Fol. 448. Voy. aussi fol. 28, 432, 435, 438, 448, etc., etc.

2. Fol. 228, 283 v°, etc., etc.

Digitized by Google

tistes. Mais il y a un maître qui domine; sa touche se reconnaît à des accents supérieurs qui règnent surtout dans les grandes *histoires*. Plus tard, lorsque les études que nous communiquons au public, en nous associant aux siennes, seront plus avancées, nous distinguerons peut-être nominalement les maîtres du XVe siècle, comme nos lecteurs reconnaissent ceux des XVIIe et XVIIIe siècles. Bornons-nous, en attendant, à dire qu'une école florissante de peintres calligraphes s'était élevée à Paris, sous Charles VI, à l'époque du duc de Berry et des trois princes bibliophiles, tous trois fils du roi Jean.

Bedford, grand seigneur et amateur somptueux, employa ces artistes de la cour de France; et la même main qui signe de sa supériorité les plus fines miniatures du bréviaire, se retrouve, avec identité, dans les plus beaux manuscrits *royaux* de la même période. On peut conférer notamment, sous ce rapport, avec le bréviaire, les *Demandes de Salmon* (ms. fr. 5077) et les *Antiquités de Josèphe* (ms. fr. 6891 ancien fonds), première partie (la seconde a été achevée par Fouquet).

L'état d'imperfection où nous voyons ce manuscrit peut exciter de légitimes regrets; il nous est en même temps un moyen particulier d'instruction. Cet état nous révèle, en effet, les diverses préparations progressives par lesquelles passait le travail du *libraire*, c'est-à-dire du confectionneur de livres, avant d'arriver à sa perfection.

Quelques pages nous montrent les dessous employés par le peintre pour asseoir l'or ou les tons de gouache, et les *tempere*, comme dit Cennini, qui servaient à ce dessein. D'autres, moins avancées, présentent simplement des esquisses faites à la plume, *gentiment* et légèrement, comme dit encore Cennini. Car le *Traité de peinture* si curieux que nous a laissé cet artiste historien, ne s'applique pas seulement aux œuvres des maîtres italiens, ses compatriotes. Il peut encore servir de manuel pour renseigner l'antiquaire français, lorsqu'il veut étudier et apprécier, sous le rapport technique, même les peintures des manuscrits exécutés en France à l'époque de Cennini, qui écrivait à Florence, âgé de quatre-vingts ans, en 1437 [1].

Quand on a lu ce curieux traité, on s'explique, en particulier, ces esquisses à la plume, tracées avec une encre dont l'intensité est progressive, ces esquisses à la fois si légères et si sûres.

Pour en finir avec le manuscrit 82 Lavallière, nous devons revenir sur un point qui a été ci-dessus effleuré.

Jean duc de Bedford épousa, le 14 mai 1423, Anne de Bour-

1. Édition française, Paris, J. Renouard, rue de Tournon. In-8.

Digitized by Google

gogne, sœur de Philippe le Bon. A cette occasion les emblèmes personnels du régent de France subirent une modification considérable. Il dut joindre à ses armes, déjà écartelées de France et d'Angleterre, le blason princier de la maison de Bourgogne. Il quitta, comme on le verra bientôt, sa devise « *à souhait* » pour en prendre une autre. Au moment où cette alliance, fruit du congrès d'Amiens qui eut lieu au mois d'avril de la même année, fut contractée sous des influences politiques, le bréviaire de Salisbury se trouvait en voie de confection. Or, par le fait du mariage, ce volume n'était plus de mise, au point de vue que nous venons de signaler. La nouvelle union du prince anglais, qui désormais devait associer à ses prières une épouse française, et d'après la liturgie française, dut concourir aussi pour une part à cet abandon.

Le livre inachevé demeura toutefois dans la maison du régent. On trouve, en effet, au f° 106, le blason de Bedford uni dans le même écusson à celui de Luxembourg. Or, la duchesse Anne étant morte en 1432, Jean de Lancastre épousa en secondes noces, le 20 avril 1433, Jacqueline de Luxembourg. Ces armoiries sont placées au bas de l'une des pages les plus splendidement ornées de ce manuscrit et qui illustre l'office de la Nativité ou Noël. Elles paraissent avoir été ajoutées après coup, dans l'année même qui suivit cette nouvelle alliance ou à peu d'intervalle, puisque Bedford mourut en 1435.

Philippe de Morvilliers, premier président du parlement de Paris sous la domination anglo-bourguignonne, exerça cette grande charge jusqu'au jour (13 avril 1436) où la capitale rentra sous l'obéissance du légitime roi Charles VII. Ce fut probablement dans la succession du régent que Philippe de Morvilliers trouva ou recueillit, peut-être par don des exécuteurs testamentaires, ce précieux volume, ce riche joyau, qu'il transmit à sa famille, et que nous admirons aujourd'hui.

A. VALLET (DE VIRIVILLE).

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

LES EAUX-FORTES

DE M. HENRI LEYS.

Les eaux-fortes de M. H. Leys sont, dans la meilleure acception d'un terme qui s'explique de lui-même, de vraies eaux-fortes de peintre. Dans aucun œuvre de maître ancien ou moderne on ne déchiffre plus lisiblement sur une épreuve, au premier aspect, le nom de l'artiste qui, dans un jour de caprice ou de curiosité, a pris une pointe d'acier au lieu d'une plume, d'un crayon, d'un pinceau, et une plaque de cuivre enfumé à la place d'une feuille de papier ou d'un panneau. Franches jusqu'à l'indiscrétion, elles livrent du premier mot au curieux qui n'avait encore étudié l'œuvre du maître qu'aux expositions, ses sujets préférés, sa saine intuition du passé, son système de dessin, ses recherches d'effet, tout, jusqu'aux scrupules qui ont successivement traversé son esprit avant que son mâle talent ne se fût définitivement fixé.

Tandis que M. Paul Mantz passait en revue l'œuvre peint de M. H. Leys avec cette sérénité et cette hauteur de jugement qui lui sont habituelles, notre propre travail s'élaborait au jour le jour, et nous avons reçu jusqu'au dernier moment, et de source certaine, de précieux renseignements. Cependant l'étude de notre collaborateur est si complète que notre travail serait inutile, s'il ne nous avait point bienveillamment réservé toute une partie de documents d'ordre particulier, c'est-à-dire la nomenclature et la description des eaux-fortes.

Des circonstances de famille semblaient prédestiner M. H. Leys à être

Digitized by Google

graveur de profession. Son père, Henry Leys[1], était imprimeur en taille-douce et marchand d'estampes de sainteté à Anvers. Il eut trois enfants : Auguste-François-Henri Leys, qui nous occupe, et deux filles, dont l'aînée, Thérèse, épousa le peintre Ferdinand de Braekeleer. C'est dans l'atelier de ce beau-frère que Leys entra en 1829, et c'est sous ses yeux et sa direction qu'en 1831 il grava un *Moine en prière devant une tombe ouverte*. Cette planche devait servir de *Mémento* pour les décès : les *Mémentos* sont des images de sainteté, du format d'un livre de messe, portant dans la marge inférieure un verset des psaumes ou une courte prière, et au revers les noms et qualités du défunt, à tous les amis et connaissances duquel ces images sont distribuées. Ce *Mémento*, dont les épreuves sont introuvables, ainsi que le devient, par une contradiction apparente, tout ce qui est tiré à plusieurs milliers d'exemplaires, représente un moine à genoux dans un cimetière; sa bêche est plantée, à côté d'un cercueil, dans la terre fraîchement remuée; le ciel est occupé par un grand œil ouvert, inscrit dans un triangle rayonnant. C'est une eau-forte reprise au burin. Un artiste d'Anvers, M. Moerenhout, en possède, nous dit-on, deux états. C'est une pure curiosité. C'est la paire de sabots de l'employé devenu millionnaire. Les premiers travaux rétribués de M. Meissonier furent également des compositions d'attributs religieux pour les éditeurs de la rue Saint-Jacques.

La seconde eau-forte de M. H. Leys, — la première si l'on veut ne tenir compte dans les œuvres d'art que de l'empreinte ébauchée d'une personnalité, — date de 1840. Nous décrirons plus loin une lithographie et un bois exécutés dans l'intervalle. C'est l'*Escalier de la maison hydraulique*, à Anvers. A gauche, un escalier dont la rampe est découpée en rinceaux ronflants, et dont l'angle de la première marche supporte une statue; il part d'un vaste rez-de-chaussée coupé à mi-hauteur par un vitrage de formes diverses; au plafond, dont les poutres sont saillantes, pend une lanterne énorme, tenue par une corde dont l'extrémité vient s'attacher au mur; en bas, un fauteuil et un homme debout qui s'éloigne. C'est une charmante étude de lumière dans un intérieur; elle rend d'une façon saisis-

1. Les chercheurs de documents enfouis dans les archives des Gildes n'ont point manqué d'exercer leur sagacité, — d'ailleurs fort estimable et souvent couronnée de succès, ainsi que le prouve le livret du musée d'Anvers, — sur les origines de la famille Leys. On a découvert plusieurs peintres parmi ses ancêtres. Le plus notable serait Quellinus. Mais, après tout, quel intérêt direct offrent ces rapprochements? Il est peu d'artistes dont le talent ait atteint une originalité aussi tranchée que celle de M. Leys après des indécisions plus sensibles : nul n'est plus franchement le fils de ses œuvres. Heureux les maîtres qui n'ont pas de généalogie!

Digitized by Google

sante l'impression de cette vie calme et large du xve siècle. Dans ce petit croquis, dont le prétexte fut, je pense, cet escalier que nous allons retrouver dans l'eau-forte suivante, on voit poindre le Leys de nos jours. Cette eau-forte est signée, au bas, à gauche, *H. Leys*, l'H formant monogramme avec l'L. Dimensions, prises des témoins du cuivre : hauteur, 140 millimètres ; largeur, 90 millimètres. Nous ne connaissons que l'état que nous avons sous les yeux.

La Marche du condamné. Le cortége descend les marches de l'escalier d'un hôtel de ville ; le bourreau marche en tête, la hache sur l'épaule ; un moine tend le crucifix au condamné défait par la terreur ; les juges et les bourgeois se pressent sur le palier et dans la salle ; au bas de l'escalier deux femmes assises à terre, abîmées dans leur douleur ; l'une écoute vaguement les prières que lisent deux prêtres ou peut-être deux rabbins dans un grand livre ouvert sur un pupitre ; au fond, à droite, l'échafaud est dressé au milieu d'une place publique dont les pignons, les tourelles, les fenêtres en ogive disent l'époque. Cette pièce dont le sentiment général rappelle les romantiques d'après 1830, Isabey, par exemple, ou Célestin Nanteuil, est traitée, en tant que pointe, dans le goût des grandes eaux-fortes de Rembrandt, telles que la *Mort de la Vierge*. Il faut la tenir plutôt pour curieuse que pour bonne. Elle est signée à gauche sur la muraille : *H. Leys f.* 1840 ; hauteur, 280 millim. ; largeur, 195 millim. Il existe des états avant la date et avant des mises d'effet à la pointe sèche. On nous en signale un dans lequel la coiffure des femmes aurait été modifiée. C'est une des moins rares. C'est une sorte de croquis libre d'un tableau que M. Leys avait peint en 1835, et qui avait été acquis par M. de Brouker, de Bruxelles.

L'Intérieur rustique, signé et daté *H. Leys* 1840, est de la même donnée naïve que l'*Escalier*. C'est une haute chambre de paysan éclairée par des châssis à vitraux ; à gauche le lit placé dans une sorte d'armoire ; à droite un chat surveille l'intérieur d'un buffet qu'ouvre la maîtresse du logis ; puis chaises, tables, chaudrons brillants, cruche de grès, faïences de Delft, paniers, rouets, etc. Hauteur, 190 millim. ; largeur, 130 millim., dimensions prises du trait carré qui circonscrit la composition. Dans la marge supérieure un croquis peu visible de buste d'homme imberbe. Il y en a deux états.

Le Joueur de violon date de 1843. Devant la porte d'une maison, un vieillard assis, jambe par-ci jambe par-là, sur un banc de pierre, joue du violon ; une chope en grès de Flandre est posée devant lui. La tête est fort expressive. A gauche : *H. Leys f.* — Hauteur, 105 millim. ; largeur, 80 millim. — Il y a eu plusieurs états.

Digitized by Google.

Buste de vieillard à longue barbe, coiffé d'un chapeau de feutre dont les larges bords projettent une ombre à la Rembrandt. Cette petite pièce est dessinée avec goût et d'un bel effet. Elle n'a point été obtenue par l'eau-forte, mais par un procédé nommé « la stylographie » et qu'avait inventé ce M. Buschmann, graveur sur bois, dont nous parlerons plus loin.

La série dans laquelle nous allons entrer est toute récente. M. Mantz a donné la série des phases qu'avait traversées cette âme loyale et cette intelligence élevée. Les eaux-fortes que nous avons sous les yeux diffèrent autant des premières que peuvent le faire les peintures appartenant aux mêmes dates. L'étude de l'histoire l'a emporté, et le scrupule de faire revivre une époque par le choix d'épisodes nationaux, la judicieuse exactitude des types, des costumes et des circonstances extérieures y parlent avec cette éloquence qui a conquis tant d'amis à M. Leys. Ces eaux-fortes sont d'une exécution singulière : elles sont rudes sans sauvagerie, familières sans bassesse, colorées sans affectation. On sent que M. Leys est en pleine possession de son idéal. Ces croquis, — car ce ne sont que de robustes croquis, — portent ce caractère tranché des études, même rapides, faites d'après nature : c'est que M. Leys n'a eu qu'à fermer les yeux et à suivre dans son cerveau avec le regard intérieur les personnages que sa fantaisie ou son souvenir évoquait. Ils marchent, ils causent, ils réfléchissent, ils vivent. Je ne crois pas que, depuis Rembrandt et depuis Goya, aucun peintre ait gravé des personnages animés d'une vitalité aussi déterminée. Un seul artiste, — et le choix de ce nom surprendra sans doute ceux de nos lecteurs qui ne connaissent de lui que ce qu'a édité la *Société des aquafortistes*, — un seul artiste, en France, a atteint, dans quelques pièces qui n'ont eu que peu d'épreuves, cette intensité de vie physique, cette émanation de flux intellectuel, cette originalité des traits et cette naïveté d'attitude : cet artiste, c'est M. Alphonse Legros. Ses *Chantres espagnols*, exposés au Salon de 1861, quoique moins fermement dessinés et visant plus à l'effet, pourraient seuls lutter avec les *Archers* que nous publions aujourd'hui. — Citons dans l'école belge, non comme point de comparaison, mais au contraire comme influence directe, les eaux-fortes que M. Henri de Braekeleer a exécutées en 1861. C'est le même système de retour vers l'observation directe de la nature. Les effets de cette méthode sont souvent prodigieux. En tous cas, on ne saurait nier qu'ils font naître dans l'école flamande des études d'une intimité charmante; tout l'œuvre d'Ostade, pour ne citer qu'un maître passé, est là pour le prouver.

Cette nouvelle série n'était pas plus destinée à la publicité que les essais précédents. « Ces travaux faits uniquement comme amusement

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

pour moi, écrivait récemment M. Leys en les offrant à un heureux amateur, je les réservais à des amis dont la bienveillance pouvait me faire pardonner le manque d'expérience, et n'y rechercher que ce qu'elles peuvent contenir d'intéressant. Mais après tout, ajoute-t-il avec une bonhomie charmante, un artiste a toujours plaisir à voir, presque ses moindres œuvres, dans les mains de ceux qui aiment les arts et qui s'y connaissent. » Pendant un voyage à Anvers, M. Bracquemond vit les cuivres, offrit à M. Leys de lui en tirer quelques épreuves de choix, — car il est aussi intelligent imprimeur que graveur original, — et, les ayant emportés à Paris, obtint pour la *Gazette* un tirage des *Archers* strictement limité au nombre exact des abonnés. C'est lui qui a donné à M. Salmon les bons à tirer. Ce sera donc de toutes façons une curiosité et un état recherché.

Les *Archers*. C'est l'eau-forte qui accompagne ce travail. C'est un fragment du tableau intitulé *Marguerite d'Autriche reçue par le Serment des archers d'Anvers*. Le personnage en robe et en bonnet noir, immédiatement après le pilier à gauche, c'est M. H. Leys, et ses amis m'assurent qu'il est extrêmement ressemblant. — Dans le premier état, le fond est blanc et le visage des personnages est beaucoup moins travaillé. Dans l'angle supérieur gauche de l'épreuve que j'ai sous les yeux, *H. L*, en lettres accolées. — Largeur, 200 millim.; hauteur, 155 millim.

La Publication des Édits de Charles-Quint à Anvers. Réunis sous une sorte de halle qui donne à droite sur la rue, les bourgeois, hommes et femmes, accueillent avec tristesse, quelques-uns même avec terreur, l'introduction de l'inquisition dans les Pays-Bas. A gauche, une mère serre son fils dans ses bras et une jeune fille semble frappée de stupeur. C'est une variante du tableau qui appartient au comte Liedekerke, de Bruxelles. « Vous remarquerez, écrivait en note le peintre sur une épreuve, que cela rend assez peu le sujet; mais ce sont des croquis, des idées premières, des essais. Je dois cependant vous dire que le tableau était exécuté avant l'eau-forte, mais celle-ci a été faite d'après un croquis sur papier, comme tous les peintres en ont en portefeuille. » — Nous avons sous les yeux une contre-épreuve du premier état avant la mise à l'effet par des contre-tailles sur presque toutes les parties et un deuxième état avec la pointe sèche non ébarbée. — Largeur, 210 millim.; hauteur, 160 millim.

Institution de la Toison d'or. C'est un croquis d'une terrible indépendance d'après une épisode du tableau qui appartient au roi des Belges. Si les ombres, dans les champs Élysées, suivent d'un œil attentif les travaux de leurs successeurs, David a dû sentir la sueur froide, et les Van

Digitized by Google

Eyck ont tressailli d'aise. Je ne sais comment décrire ces fantômes chaperonnés qui passent en longue simarre, un bâton à la main, devant des courtisans qui s'inclinent et des musiciens qui soufflent à pleines joues dans des trompettes ou des cornets. Mais combien ces mines sont féodales! Quelle musique de guerre et de cour! Par quel prodige ces quelques coups de pointes enfoncés dans le vernis évoquent-ils la cour pompeuse de ces ducs de Bourgogne, qui frisèrent de si près le trône de France? Je ne sais rien de plus mystérieux que ce croquis rude comme les temps qu'il fait renaître. C'est une fenêtre sur le passé, mais elle n'est point ouverte; le temps a terni la vitre de son haleine, de son aile il en a brisé des fragments, et ce sont nos souvenirs qui restituent ce que notre œil ne peut discerner! — Il y a des épreuves d'essai avant la signature *H. Leys* à droite.

La Rencontre. Un bourgeois, sa femme au bras, rencontre dans la rue un groupe de trois amis et leur serre la main. Au fond, à gauche, on distingue vaguement un groupe de personnages sur un banc. C'est un croquis très-libre pour une composition qui n'a point été peinte. — Largeur, 205 millim.; hauteur, 150 millim.

Un Conventicule de réformés. Composition d'une naïveté, d'un sentiment, qui frappent aussi profondément que ces admirables compositions dans lesquelles Rembrandt commentait l'Évangile des pauvres. Un jeune prêtre lit à haute voix la Bible, et le geste de son bras en scande les versets; des vieillards, des bonnes gens écoutent la sainte parole, assis ou debout autour de la table; une belle jeune fille sourit doucement; un jeune garçon s'endort et s'abandonne sur l'épaule de son ami, comme saint Jean sur la poitrine du Christ. Au fond, dans une autre pièce, une vieille femme va mystérieusement ouvrir la porte à un retardataire. Cette composition n'a malheureusement point été peinte. — Quoique nous ne connaissions qu'un état, il existe sans doute des épreuves d'essai avant quelques retouches de pointe sèche. — Largeur, 145 millim.; hauteur, 95 millim.

La Messe à l'épître. Il fait chaud, la messe est longue, l'officiant a un défaut de prononciation, la fatigue gagne même le banc des prêtres. Ils sont six; trois debout, avec ces attitudes tourmentées de gens dont les articulations s'ankylosent; trois sont assis, l'un gras, somnolent, les mains croisées sur son ventre: celui du milieu, l'œil noyé dans une rêverie sérieuse; le premier fluet, le menton court, la bouche pincée, l'œil fin, le crâne orné de la couronne monacale; à droite, l'extrémité de l'autel, auquel on accède par trois marches. C'est un chef-d'œuvre d'observation. Nous ne distinguons de différences entre les deux épreuves que

Digitized by Google

nous avons sous les yeux que, sur la seconde, les initiales ajoutées *H. L.*, en haut, à droite. — Largeur, 165 millim.; hauteur, 125 millim.

La *Promenade hors des murs*. C'est un fragment du beau tableau de *Faust séduisant Marguerite*. Un bourgeois, ventru, honnête, pacifique et satisfait, passe donnant le bras à sa femme, accorte, coquettement attifée, et tenant par la main un fils d'une dizaine d'années, qui lui-même conduit fraternellement un autre petit Flamand. Que toute cette famille est heureuse de montrer, qui sa jupe à raies et ses manches à crevés, qui sa veste à revers fourrés, qui son chaperon à côtes de melon! Que l'air est pur et que le dimanche est un jour d'agréable repos! Ainsi doivent penser aussi les groupes vaguement indiqués au fond, entre les arbres, au bas de ce mur par-dessus lequel s'étagent les toits dentelés et les tourelles et les clochers! — Il y a plusieurs états de cette planche, traitée avec beaucoup plus de finesse que toutes les autres; ils se distinguent par le plus ou moins de travaux à la pointe sèche, et le dernier par la signature *H. Leys*, au bas, à droite. — Hauteur, 175 millim.; largeur, 130 millim.

On trouvera dans le journal *l'Artiste*, de Bruxelles, année 1836, livraison 44, une petite lithographie de notre maître. Nous ne la connaissons pas, nos collections nationales étant fort pauvres en fait de publications contemporaines et surtout étrangères; mais nous savons qu'elle représente un des premiers tableaux de M. H. Leys : une *Famille de Gueux se défendant contre une troupe d'Espagnols*.

Décrivons encore un bois que M. Leys donna, en 1841, pour orner un roman historique de Collin de Plancy, lequel n'a point paru. Ce bois, que nous avons sous les yeux, a été gravé en *fac-simile*, mais sans chaleur, par E. Buschmann (H., 150 mill.; l., 135 mill.) Un cadavre, à demi enterré, gît sur le dos; les exécuteurs, en présence d'un officier de justice suivi d'un jeune garçon qui ne semble pas rassuré, déracinent la potence, dont la corde se profile sinistrement sur le ciel; la lune se lève au milieu des vapeurs du soir et éclaire, au fond de la plaine, le haut des remparts d'un château fort. La scène, conçue dans une donnée de vraisemblance comico-tragique, se passe, à en juger par les types, les costumes et les armes, en plein moyen âge. M. Leys subissait encore l'influence directe de l'école romantique française.

NOTES SUR L'OEUVRE PEINT DE M. H. LEYS.

Notre bonne fortune nous permet de donner une liste aussi complète que possible des peintures de M. H. Leys à partir de 1833, c'est-à-dire

Digitized by Google

de sa première exposition. Nous avons voulu y joindre des renseignements précis sur tout ce qui a été reproduit de cet œuvre par la gravure, la lithographie ou la photographie. Malheureusement cette seconde source de renseignements ne sera guère abondante. De nos jours, plus les maîtres montrent un talent original, plus la foule effrayée s'éloigne d'eux, et moins le graveur timide est décidé à se compromettre. On parle souvent de la décadence de l'école; mais qu'aurait-on à dire de la décadence du goût public! Les aquatintes d'après Vernet ont suffi à enrichir un éditeur, et l'on n'a rien osé entreprendre ni d'après Géricault, ni d'après Decamps, ni d'après Delacroix, à peine même d'après M. Ingres. Il paraît que la Belgique n'est guère plus entreprenante. On n'a rien fait d'important d'après M. Leys, si ce n'est M. Fierlants, à l'aide de la photographie. Mais la photographie est surtout une source de renseignements pour le curieux et l'homme d'étude, et son rôle de vulgarisatrice est nécessairement limité par l'aspect sombre et monotone de ses meilleurs produits qui repoussent les gens du monde.

Nous croyons savoir cependant que M. Leys, très-intéressé par le *Portrait d'Érasme* et quelques autres belles pièces de l'œuvre de notre collaborateur Bracquemond, va lui confier la reproduction d'une partie importante de son œuvre, et que ce travail est même commencé.

1833. *Sac d'Anvers par les Espagnols*. Exposition de Bruxelles.

1834. *Combat entre les Bourguignons et les Gantois*, et *Les Chapeaux blancs*. Exposition d'Anvers.

1835. *Seigneur rentrant chez lui après un tournoi*. Actuellement chez M. Rums, à Anvers. — *Un Condamné conduit au supplice*, gravé à l'eau-forte par M. Leys. Actuellement chez Mme veuve Charles de Brouckère. Ce tableau a été exécuté au retour d'un premier voyage à Paris.

1836. *Un grand chien blanc*, d'après nature. Chez M. Huybrecht, à Anvers. — *Massacre des échevins de Louvain*, collection Van der Suickt. — *Une Famille de gueux se défendant contre une troupe de soldats espagnols*. Chez M. Rochusen, à Rotterdam. M. Leys l'a lithographié. Ces trois compositions figurèrent à Bruxelles à l'Exposition de 1836. Un jeune critique français, passant justement là, écrivait ce qui suit au journal le *Bon Sens* (10 octobre 1836) :

« ..... Mais hâtons-nous vers cette toile devant laquelle se presse la foule. C'est le *Massacre des magistrats de Louvain en 1373*, par M. Leys, d'Anvers. Figurez-vous, si vous le pouvez, une petite place de Louvain, telle qu'elle pouvait être au XIVe siècle; cette place est remplie d'un peuple furieux qui veut venger la mort d'un de ces chefs, Gautier de Leude, assassiné par les nobles..... Figurez-vous maintenant que cette scène est exécutée avec la chaleur et la fougue d'une esquisse de Tintoret, qu'elle est peinte comme Victor Hugo l'aurait écrite, et vous aurez une idée du tableau de M. Leys. Assurément il serait dangereux de prodiguer des éloges à un jeune homme dont les ailes peuvent se fondre au soleil; mais quand on a, comme M. Leys, une connaissance exacte du temps, des mœurs et des costumes, lorsqu'on a tant de verve et d'énergie

Digitized by Google

avec un sentiment si profond, il suffit de discipliner ses emportements, de modérer l'ardeur par la réflexion, de mûrir l'inspiration par l'étude. » Ce critique, qui lisait si juste dans l'avenir, et tempérait l'enthousiasme par de si sages conseils, c'était M. Charles Blanc.

1837. Tableaux de genre : *Un Chasseur* et *Deux Femmes*. Chez M. Gunther, à Anvers.

1839. *Noce flamande*. Exposition de Bruxelles, ainsi que la composition suivante; elle a été lithographiée et elle a été vue au Salon du boulevard des Italiens. — *Intérieur de cour dans une maison bourgeoise*. Chez M. Hoffmann, à La Haye.

1840. *Décoration pour un arc de triomphe*, devant servir pour les fêtes de l'inauguration de la statue de Rubens à Anvers.

1841. *Une Cour de ferme*. Musée de Munich.

1842. *Une Cour de cabaret*. Musée de Francfort.

1843. *Intérieur de cabaret*. Musée Phodor, à Amsterdam.

1844. *Le Prêche*. Musée Wagner, à Berlin. Ce tableau a été gravé par M. E. Buschmann. — *Furie espagnole*. Appartient à M. Leys. On sait que c'est de cette année que date la seconde manière du maître.

1845. *Rétablissement du culte catholique dans la cathédrale d'Anvers*. Musée de Bruxelles. — *Intérieur d'une forge d'armurier*, en Hollande. — *Un Intérieur*. Collection Wuyts, à Anvers.

1846. *Fête flamande*. Exposition de Paris. Chez M. Drake, à Paris. — *Le Boucher*. En Russie. — *Un Marché au poisson*. En Angleterre. — *Femme achetant du poisson à un pêcheur*. Collection Willing, à Amsterdam. — *Une Partie de musique*. A appartenu au comte de Morny, et a été vendu par lui, avant 1848, en Angleterre.

1847. *Un homme jouant de la guitare*. Chez le comte de Liedekerke. — *Un Intérieur avec figures*. Musée Wagner, à Berlin. — *Le Corps de garde*. Ces trois compositions ont figuré à l'Exposition d'Anvers.

1848. *Portrait de M. N. — Portraits de M. et Mme C. — Le Marchand de tableaux*. Chez M. Hésart, à Liége.

1849. *Les Joueurs de trictrac*. Ce tableau, qui représente des soldats dans une salle d'armes d'un palais, a été photographié par M. Bingham et publié par MM. Goupil et Ce. — *Le Roi des arbalétriers*. En Hollande. — *Le Brocanteur*. Ce tableau a été donné pour la fête civique du 5 janvier 1850.

1850. *La Charité*. Ce tableau a été lithographié par M. A. Mouilleron; c'est le no 28 de la belle suite de lithographies éditée par M. Bertauts sous le titre : « Les Artistes anciens et modernes. » Il appartenait alors à M. Couteaux, de Bruxelles. — *Les Lansquenets*. En Russie. — *Un Capitaine de la garde bourgeoise*, esquisse. Chez le baron Van Praet, ministre de la maison du roi, à Bruxelles. — *L'Atelier de Rembrandt*. Collection Von Arthaber, à Vienne. Cette composition a été lithographiée par M. A. Mouilleron et imprimée par Bertauts. — *Le Message*. Collection Van Guitrugen, à Anvers.

1851. *Fête donnée à Rubens*. En Russie. Un des meilleurs tableaux de cette période. C'est, je crois, à la suite de cette expédition, à Bruxelles, que M. Leys fut créé officier de l'ordre de Léopold. — *Le Repos du modèle*. Chez le comte Du Bus de Gésignies, à Bruxelles. — *Épisode de la fête donnée à Rubens*, esquisse. Chez le baron Goethals, à Bruxelles. — *Le Partage du butin*. Au roi des Belges.

1852. *Un peintre faisant le portrait d'une dame*. Chez M. Huybrechts. — *Le*

Digitized by Google

Message. Nous ignorons si c'est une répétition ou variante de celui cité ci-dessus; en tous cas, c'est celui qui parut à la vente P. Demidoff, et plus récemment à la vente de Choiseul. — *La Tribune des femmes à la synagogue de Prague*, tableau exécuté au retour d'un premier voyage en Allemagne, et fort important, en ce qu'il inaugure la troisième et définitive manière de M. H. Leys. Il est chez M. Kurns, à Anvers.

1853. *Jacob Van Lievelt, imprimeur à Anvers*. Ce tableau, qui faisait partie de la galerie de Morny, a été gravé à l'eau-forte par Van Reeth. — *La Synagogue de Prague*. Trois juifs assis dans leurs stalles. En Russie. Cette composition a été gravée à l'eau-forte par Léopold Flameng. — *Franz Floris se rendant à une fête de la confrérie de Saint-Luc*. Acquis à la vente Demidoff par le marquis d'Hertford. — *La Cour de l'hôtel de ville d'Anvers*. En Angleterre. — *Arbalétriers*. Collection Hausmann. — *Le Nouvel an en Flandre*. Cette composition, qui figura à l'Exposition universelle de 1855, appartient à Mme Benoît Fould. — *Des Femmes catholiques*. Collection Van Praet. C'est le tableau qu'a gravé pour la *Gazette* M. Dance.

1854. *Érasme dans son cabinet d'étude*. Collection Gœthals. — *La Promenade hors des murs*. Exposé à Paris en 1855. Appartient au nouveau roi des Belges, qui, alors qu'il n'était que duc de Brabant, s'était déjà formé une belle galerie. — *Le Vœu*.

1855. *Les Trentaines de Berthal de Haze*, gravé dans le *Magasin pittoresque*, avril 1856, par Bertrand, sur le dessin de Marc. Figurait à l Exposition universelle. Appartient au baron Goethals. — *Marguerite entrant à l'église*. Au duc de Saxe-Cobourg. — *Albert Dürer à Anvers*. A été vu à l'Exposition d'Anvers, et, en 1859, au boulevard des Italiens. Appartient à M. Drake, de Paris. — *Tribune des femmes dans une synagogue*. Collection Hausmann.

1856. *L'Aumône*. Chez le baron Goethals. — Épisode du *Bertal de Haze*. Chez M. Van Praet. — *Plantin avec sa famille*. Chez M. Varvequé, à Mariencourt. — *Marguerite sortant de l'église*. Chez M. Belmont, à New-York. — *Les Pifferari*. — Épisode de *Plantin*, groupe des hommes. Collection Huybrechts.

1857. *Albert Dürer peignant le portrait d'Érasme*. Musée Wagner, à Berlin.— *Conciliabule de protestants*. Chez M. Perrot, à Bruxelles. — Première étude pour les fresques qui ornent la salle à manger du maître : *Promenade hors des murs*. — *Marie de Bourgogne distribuant des aumônes*. En Angleterre.

1858. *Van Amstenden prêchant clandestinement la réforme*. A Liverpool, Amérique, aux expositions d'Anvers et au boulevard des Italiens. — *Le Banquet de la Saint-Luc*. Vente Demidoff. — *Petites Femmes*, pendant de *Les Armuriers*. Chez un amateur d'Anvers.

1859. Deuxième étude de fresque : *L'Entrée en ville*. — *Luther enfant chantant des noëls à Eisenach*. Chez M. Rodochowski, à Saint-Pétersbourg. — *La Proclamation des édits de Charles-Quint*. Au comte de Liedekerke.

1860. *Le Couvre-feu*. — *Marguerite d'Autriche visitant le jardin des archers à Anvers*. Appartient à l'impératrice de Russie. — *Le Lecteur*. A M. Hageman. — *Le Vœu*, femme allumant des cierges. A M. Crobbe, de Bruxelles.

1861. *Religieux se réfugiant chez Luther*. En Angleterre. — *Érasme à la cour de Marguerite d'Autriche*, exposé à Anvers. Appartient à M. Meyer, de Vienne. — Fresques pour la salle à manger : *L'Arrivée* et *Le Banquet*.

1862. *Institution de l'ordre de la Toison-d'Or*. Au roi des Belges. — *La Réception*, fresque.

1863. *La Joyeuse entrée de Charles-Quint*, projet pour les décorations de l'hôtel

Digitized by Google

de ville d'Anvers. A Bruxelles, chez le banquier Couteaux, frère de l'ancien marchand de tableaux. — *Portraits de Philippe le Bon* et de *Marguerite de Bourgogne*. A l'hôtel de ville.

1864. *La Noël en Flandre*. En Angleterre. — *Philippe le Beau* et *Antoine de Brabant*. A l'hôtel de ville. — *Portrait de M. J. L.* — *Le Bourgmestre d'Anvers haranguant la milice bourgeoise* réunie sur la Grande-Place d'Anvers.

1865. *Portrait de L.-L.* —*Lucas Cranach peignant le portrait de Luther.*

A cette liste chronologique nous ajouterons un *Érasme lisant son discours sur l'éducation des princes*, dont nous ignorons la date, mais que nous avons vu à Londres, et qui appartient au banquier Cuteaux; et un *Saint Luc*, qui était chez M. Hagheman, à Bruxelles, en 1862.

Les principales de toutes ces compositions ont été photographiées d'après les originaux, et avec un grand bonheur de réussite, par M. Fierlants, de Bruxelles. Ces photographies sont de divers formats et rendent les ensembles, les fragments des épisodes isolés et même certaines figures seules.

La liste de nos indications est probablement fort incomplète. Que peut faire un amateur réduit à ses propres forces, et qui craint d'importuner les artistes par des demandes de renseignements qui souvent risquent de leur sembler puérils? Notre Cabinet des estampes est peu fait pour ce genre d'études. Il s'enrichit par le dépôt légal; il se complète par les dons. Les fonds si médiocres qui forment son budget sont rapidement absorbés par l'acquisition de pièces anciennes hors ligne ou d'œuvres originales, et aussi par son entretien intérieur. On ne peut donc lui demander de former d'une façon complète les œuvres d'après les contemporains, et surtout d'après les étrangers. Et cependant quelle lacune! Quelle déception pour celui qui, à un moment donné, veut se rendre compte de l'état de l'art en Angleterre, en Russie, en Belgique, etc.! Nous ne saurions donc regarder que comme une ébauche le travail que nous publions aujourd'hui. Pour le rendre moins imparfait, s'il devait jamais être réimprimé, nous sollicitons, comme nous l'avons déjà fait, les communications bienveillantes des amis de cet art moderne, dans lequel tient une si grande place l'œuvre de M. Leys.

PHILIPPE BURTY.

Digitized by Google

RECHERCHES

DE

DOCUMENTS D'ART ET D'HISTOIRE

DANS LES ARCHIVES DE MANTOUE[1].

DOCUMENTS INÉDITS CONCERNANT LA PERSONNE ET LES ŒUVRES D'ANDREA MANTEGNA.

(SUITE.)

Le marquis Frédéric, en héritant du principat, hérita aussi du sentiment d'attachement et de protection qu'il avait connu dans le cœur et l'esprit de son père pour Andrea Mantegna, qui, de son côté, illustra le règne du fils comme il avait illustré le règne du père par l'éclat et le nombre de ses œuvres. Les documents sont rares en cette époque; il y a lieu de croire que messer Andrea se trouva sans cesse à la portée du prince et qu'ainsi la facilité de ses audiences et l'occasion fréquente de sa rencontre lui épargnèrent la peine de lui souvent écrire ; cela ne fait point l'affaire des chercheurs.

Deux lettres du nouveau marquis au début de son principat nous démontrent que les premiers travaux pour lesquels il employa Mantegna se durent exécuter à Gonzaga; à la date du 16 octobre 1478: il invite en effet son peintre à le venir trouver

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 318.

Digitized by Google

dans cette résidence; mais celui-ci, malade à Mantoue, n'ayant pu s'y rendre, le prince lui écrit de nouveau dans les termes les plus affectionnés[1].

Le principat du marquis Frédéric fut d'assez courte durée; l'année 1484 le vit finir et, jusqu'à cette fin, deux seules pièces concernant messer Andrea ont composé notre trop modeste butin. Ces deux pièces, comme la plupart de celles, du reste, qui ont été découvertes soit par nous pour les années 1480 et 1484, soit par l'Arrivabene pour 1488, soit par le comte d'Arco pour les années successives, sont des preuves de la grandeur du renom auquel avait atteint le Mantegna par toute la belle et riche Italie. Il ne s'agit plus, en effet, que de lettres souveraines venues de l'extérieur à l'adresse du marquis de Mantoue, pour le prier de faire telle ou telle commande à messer Andrea. C'est la duchesse de Milan qui veut un portrait; c'est Laurent de Médicis, ce glorieux personnage, qui, sur un jour qu'il passa à Mantoue, en consacra la moitié à la visite de l'atelier du peintre; c'est Jean de la Rovère, préfet de Rome, qui veut un tableau; c'est la duchesse de Ferrare qui veut une Madone; c'est le pape Innocent VIII qui veut des fresques, des murs entiers peints par le maître, et qui, pour un tel ouvrage, conséquemment s'adresse au marquis de Mantoue pour qu'il consente à lui envoyer et à lui confier son héros. Nous ne croyons pas nous tromper en disant que c'est vers 1480 qu'Andrea Mantegna avait atteint à cette hauteur dans la gloire. Que d'œuvres, en effet, n'avait-il pas déjà derrière lui depuis l'année 1448, époque de sa *Santa Sofia*, jusqu'à l'année 1480, époque où il travaillait à l'ornementation merveilleuse de quelque résidence favorite du marquis, telle que Gonzaga ou Marmirolo[2]!

Le portrait de la duchesse de Milan avait été demandé en 1480; elle en avait envoyé un qu'elle eût aimé à voir reproduit par un tel maître en une forme plus élégante; mais messer Andrea, qui, paraît-il, trouva

1. Dilecte noster. Respondendo a la lettera vostra ce ringresce assai del mal vostro, e parene che vuy cercati di guarir per poter poi venire ad nuj, perche nuj richiedevemo per far fare alcuni designi et havendo vuj male non poterestive attenderli : pero cerchati liberarve piu presto posseti; ne per questo pigliate alcuno disconzo o affanno. (*Regist. Litterarum*. Filza 2990, *rosso*.)

2. Une lettre du marquis Frédéric à Johannes da Padua, 24 aprile 1481, signale la présence du peintre à Marmirolo. « A provisione de quanto te hai scritto per incominciar a lavorar a Marmirolo dopo che tu non e possuto venire fin qua, mandaremo per M^ro Andrea nostro li a Marmirolo, e faremoli intendere quanto serra la intentione nostra, et di poi lui te referira el tutto, si che haverai a governarte in questo segundo che sera la relatione desso M^ro Andrea per nostra parte. » Mantue, 24 aprilis 1481.

Digitized by Google

que c'était plutôt la besogne d'un miniaturiste et qui avait de l'indépendance en son humeur, n'avait pas été d'avis de répondre au désir de la duchesse : aussi le marquis de Mantoue, sans doute assez embarrassé, s'était-il tiré d'affaire dans sa réponse en donnant pour excuse le caractère souvent bizarre de ces grands esprits par les caprices desquels il fallait absolument passer [1].

Quant à la visite de Laurent le Magnifique à messer Andrea, elle avait eu lieu au mois de février de l'an 1483, et, si nous en sommes instruits, c'est par l'avis qu'en donna le prince héréditaire, Francesco Gonzaga, au marquis son père, qui se trouvait sans doute en quelque villa du voisinage. Le Magnifique revenait alors d'une ambassade solennelle qu'en nombreuse compagnie il avait été remplir à Venise, et, comme il était à peu de distance de Mantoue, du côté de Borgoforte, il s'était détourné de son chemin pour venir dans la ville de ses alliés les Gonzague, où il voulait voir et connaître les édifices nouveaux, visiter l'atelier et admirer les peintures du Mantegna [2]; « puis, dit-il, Sa Magnificence se dirigea vers la *maison d'Andrea Mantegna*, où elle vit avec un indicible plaisir *quelques peintures* du peintre et des *têtes en relief* avec beaucoup d'autres *antiques*, car le Magnifique paraît se délecter grandement à ces spectacles. »

La mention de ces bas-reliefs, de ces nombreuses antiquités, faite ici par ce prince comme étant un ornement de l'atelier du Mantegna, a son importance, en justifiant d'autant plus la réputation d'amateur de toutes ces rares choses dont plusieurs des biographes ont parlé. Messer Andrea, du reste, a toujours aimé à représenter dans ses tableaux ce qu'on appelle des *antiques*. Voyez que de colonnes à chapiteaux corinthiens, que d'arcs triomphants, que de bustes, que d'œuvres de sculpture et d'architecture il dresse et reproduit avec un art extrême dans ses œuvres les plus soignées !

Le préfet de Rome, lui, Jean de la Rovère, s'était adressé à monsignor

1. Ma communemente questi maestri excelenti hanno del fantastico e da loro convien tuore quello che se po havere. 1480. 20 giugno. Mantova. (*Register litterarum*. Filza 2991.)

2. Ceterùm significo a la Celsitudine vestra come il M° Lorenzo di Medici andò heri vedendo la terra, et hoggi laccompagnai a messa a Sancto-Francisco a pede. De li la sua magnificencia se driciò a casa de Andrea Mantegna, dove la vide cum grande appiacere alcune picture desso Andrea et certe teste di relevo cum multe altre cose antique, che pare molto se ne diletti. Se ne venimo poi a la corte..... XXIII Féb. 1483.

Filius et servitor, FRANCISCUS DE GONZACA.

Archives de Mantoue. *Lettere originali dei Gonzaga*, anno 1483, 23 febraro.

Digitized by Google

l'évêque de Mantoue, Louis de Gonzague, frère du marquis, pensant qu'il n'y avait point de chemin plus sûr pour arriver à obtenir quelque bel ouvrage de messer Andrea; mais à cette époque de la fin du règne du marquis Frédéric, le peintre était dans tout le feu de ses travaux de la décoration du palais de Saint-Sébastien, dont précisément les *Triomphes de César*, ces choses grandes et si fameuses, furent l'ornement du palais et la gloire de Mantoue. Il y a donc lieu de croire que messer Andrea mettait déjà la main à cette besogne célèbre et ce fut pour cette raison que l'évêque de Mantoue ne put répondre au préfet de Rome que par des excuses qui étaient, à tout prendre, une fin de *non-recevoir*. Ce n'est pas aux Archives de Mantoue que nous devons la connaissance de cette lettre, qui, pour nous, a le mérite d'assigner une date à un travail important du Mantegna; mais elle nous est venue des Archives de Parme, où elle fut rencontrée par le docte professeur Amadio Ronchini, qui eut cette bonne grâce de nous en donner libéralement la communication [1].

Quant à la Madone que la duchesse de Ferrare, belle-mère du marquis Francesco, successeur du marquis Frédéric, un an après le passage du Magnifique à Mantoue, avait tant désirée, le grand peintre dut la terminer pendant les derniers mois de l'an 1485, et quatre lettres [2] du souverain au Mantegna nous sont les preuves du prix qu'il attachait à faire hommage de ce travail sans doute important à la duchesse Éléonore [3].

Cette Madone devait être représentée avec un entourage de plusieurs

1. Illustris etc. Io sempre seria desideroso et prompto de fare per quanto fusse in faculta mia in tutte cose occorente cosa grata et accepta a V. S. la quale può di me reprometterse quello tutto faria de qualunque suo amico et afectionatissimo, cum Mr Andrea Mantegna ho ogni opera et instantia possibile facta certissimamente. Vorria voluntieri compiacere et satisfare cum effecto a lo intento de V. prefata sigia ma per havere ad finire per tutta questa estate una camera ad lo Ill. Sig. Marchese mio observandissimo fratello a laquale già ha dato principio, et dubitando che lo tempo habbia ad mancarli et instando lo prelibato Sig. Marchese la expeditione per voler Sa Sigia andare ad habitarli, allega essere totalmente impossibile et duole li assai non puoter contentare in ciò la S. V. Rincesce a me summamente de non havere de lopera mia conseguito effecto cum adempimento del voto di quella, quale voglio bene rendere certa che quando non fusse andato più tempo de octo o dece di ad far la imagine che ella richiede, lhaveria facta di buona voglia. Ma vedendo che portaria almenco un mese, non gli pare impresa de haverne honore. Bene valeat. Ill. D. V. cui me offero ac commendo. Mantuæ. xxv febr. 1484. Lodovico Gonzaga, Vescovo di Mantova. (*Lettera al Governatore di Roma, Giovanni della Rovere*. Archivio di Parma.)

2. *Archivio* di Mantova, *Regist. litter.* filza 2996. 6 novembre, 14 id., 12 décembre, 15 id., toutes datées de la résidence de Goïto.

3. Siamo certi che in fornire quello quadro usareti tale diligentia che ve ne fareti honor et a nuj resultara non piccola gloria..... 15 decembris 1485.

Digitized by Google

figures, et messer Andrea en avait commencé, puis délaissé l'ouvrage, ainsi que le donne à connaître la lettre du marquis en date du 6 novembre, par laquelle il l'invite à y mettre la dernière main [1].

Ici s'arrête la période des textes qui, jusqu'à présent, n'avaient pas été connus. Les lettres originales de Mantegna étaient éparses et ensevelies dans des cartons remplis de correspondances de tout genre; quant à celles des marquis de Mantoue, elles existent, dans les registres reliés, réservés aux copies des missives souveraines : notre mérite unique a donc été de découvrir les premières et de les avoir réunies; quant aux secondes, il nous a suffi d'ouvrir les recueils qui les contenaient et d'examiner un à un chaque feuillet de ce répertoire trop souvent fastidieux, que nulle personne, paraît-il, n'avait consulté avant nous, soit parce qu'ils n'avaient pas encore été mis au numéro de leur classement, soit parce qu'ils étaient demeurés dans un complet et regrettable oubli. Les documents datés postérieurement à l'année 1485 sont connus et publiés et c'est au recueil du comte d'Arco, *Delle Arti et degli Artefici di Mantova,* qu'il convient de référer pour les trouver reproduits avec le plus d'exactitude [2] : ainsi ceux des années 1488, 1489 et 1490, relatifs au

1. Carissime noster, la illustrissima Mª duchessa de Ferrara per sue littere quale te mandiamo qui incluse, adcio che melio intendi lo voler suo haveria caro come vederai de haver uno certo quadro de la madonna cum alcune altre figure principiato de man tua. Committemoli per satisffar a quella madonna che ussi ogni diligentia per finirlo interponendoli lo ingegno tuo come ne confidamo debbi far et piu presto sia possibile, adciò che la predetta Mª sia compiaciuta del che nui siamo studiosissimi... *Reg. litter.*, nº 2996.

Il appartiendrait au marquis Giuseppe Campori de rechercher dans les cartons de la correspondance de la maison d'Est, à Modène, la minute de la lettre originale de la duchesse de Ferrare au marquis de Mantoue; il serait, en effet, intéressant de savoir comment elle décrivait le tableau représentant la Madone qu'elle désirait avoir. Il est tout simple que nous n'ayons pas rencontré l'original dans le carton des lettres de la famille d'Est, le marquis l'ayant envoyé à messer Andrea en lui faisant la commande. « ... *Duchessa de Ferrara per sue littere quale te mandiamo qui incluse.* »

2. Les documents publiés par le comte Carlo d'Arco sur Andrea Mantegna dans le second volume de son *recueil* sont les suivants .

Page 12 : 5 juillet 1466. Lettre de G. Aldobrandini au marquis de Gonzague.

Page 13 : Décret en date du 20 novembre 1472 pour la concession de franchises à l'endroit de quelques acres de terre possédées par Andrea Mantegna à Boscoldo.

Page 19 : 2 juin 1488. Lettre du marquis Francesco au Pape Innocent VIII.

Page 20 : 31 janvier 1489. Lettre de messer Andrea Mantegna, en date de Rome, au marquis de Mantoue. — 23 février 1489. Réponse dudit marquis.

Page 24 : 15 juin 1489. Rome. Lettre de messer Andrea au marquis. — 16 décembre, id. Lettre du marquis, page 25.

Page 25 : 16 décembre 1489. Lettre du marquis au pape. — 1er janvier 1490. Ré-

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

VIERGE PAR MANTEGNA

Dessin du Musée Britannique

Digitized by Google

Digitized by Google

voyage du peintre à Rome, au séjour qu'il y fit, à son rappel et à son retour à Mantoue; ainsi ceux de l'année 1506, année de la mort de messer Andrea, et parmi eux, celui d'un si vif intérêt, la lettre de messer Jacomo Calandra, secrétaire du marquis, à madonna Isabella, dans laquelle il traite d'un tableau qui fut le dernier ouvrage du maître et en décrit le sujet avec une exactitude qu'il est rare de rencontrer dans les autres documents : c'est le dieu Comus, en compagnie de deux belles Vénus, l'une avec tout le charme de la pudeur, et l'autre dans toutes les audaces d'une belle nudité, puis deux amours, et Mercure, et trois autres figures dignes de comparaître en ces galanteries mythologiques.

De l'année 1490, époque de son retour, à l'année 1506, époque de sa mort, les archives de Mantoue demeurent d'un mutisme désolant sur la vie et les œuvres du maître, du moins est-ce la croyance où nous ont amené nos tentatives; mais nous avons cependant une consolation, qui est celle de penser et d'espérer que quelqu'un, venant après nous consulter ces nombreux recueils, aura plus de bonheur dans ses informations sur le temps glorieux qui vit sortir de l'imagination et de la palette du peintre les très-célèbres *Triomphes de César* [1], la *Madone de la Victoire* [2], la *Madone sur les nuages* [3], le *Triomphe de Scipion*, le *Saint*

ponse de messer Andrea et réponse du pape. — 6 septembre 1490. Lettre du pape remerciant le marquis au sujet de messer Andrea.

Page 34 : Lettre de Don Hieronimus, ermite, au marquis de Mantoue (portrait cité).

Page 50 : 1er mars 1504. Testament de messer Andrea.

Page 61 : 13 janvier 1506. Lettre d'Andrea Mantegna à Isabella d'Est.

Page 65 : 15 juillet 1506. Lettre de messer Calandra à Isabella d'Est.

Page 67 : 13 septembre 1506. Lettre de messer Francesco Mantegna sur la mort de son père messer Andrea.

1. Sont à Hampton-Court et furent acquis sous le règne de Charles Ier, en 1628, par un certain Daniel Nys, qui fut le négociateur de la vente *secèrte* des chefs-d'œuvre de la galerie de Mantoue. Les derniers mots sur cette vente singulière se trouvent dans les curieux *appendices* de l'ouvrage de M. Noël Sainsbury (Londres 1859) et dans nos documents prêts à paraître dans la nouvelle *Raccolta Veneta ; collezione di documenti relativi alla storia, all archeologia, alla numismatica*, se publiant à Venise sous la consciencieuse et excellente direction de M. N. Barozzi, directeur actuel du musée Correr.

2. Est aujourd'hui dans les galeries du Louvre. Voyez le n° 250 de la *Notice des Tableaux exposés*, Écoles d'Italie, page 243.

3. Appartient à la famille Trivulzio, et se voit à Milan, dans la salle, à gauche, en entrant dans les appartements de la marquise Trivulzio-Rinuccini. Ce remarquable ouvrage est un des plus importants que Mantegna ait peints *a tempera*. L'éxécution en est très-noble et la physionomie de la Madone est du style le plus élevé. C'est une des précieuses choses de cette grande maison où il en est de si belles, dans tous les

Digitized by Google

Sébastien; et tant d'autres œuvres aujourd'hui dispersées ou perdues. Nous aurions voulu aussi produire quelque éclaircissement sur les causes morales ou matérielles qui, — ainsi que quelques documents de l'année 1506 nous l'ont appris, — ont attristé les derniers temps de la vie de messer Andrea. Certes, le marquis Francesco, qui, tout en étant la gloire militaire de son temps n'avait pas moins de goût, et du plus vif, pour les arts, connaissait tout l'honneur qu'il retirait, aux yeux du monde, de l'œuvre de son peintre. Dès 1488, en consentant à s'en séparer momentanément pour répondre aux désirs diverses fois énoncés par Sa Sainteté, afin que ce grand peintre illustrât de son pinceau le solennel Vatican, n'avait-il pas écrit au Saint-Père : « *Beatissime Pater... Ad eam mitto Andream Mantineam pictorem egregium, cujus ætas nostra parem non vidit.....* » Certes, la *divina* Isabelle d'Est, sa femme, encore trop peu connue de notre temps pour avoir été la plus notable protectrice de tous les beaux-arts à une époque où les artistes de l'Italie nous semblent avoir été plutôt des dieux que des hommes, tant ils ont eu de génie; l'Isabelle, dis-je, était femme à cependant savoir quel renom Mantegna le *protégé* apporterait dans l'histoire des Gonzague, les *protecteurs*. Le mari et la femme, François de Gonzague et Isabelle d'Est, auraient dû connaître qu'il ne pouvait y avoir de récompense trop grande pour honorer cet homme, ce peintre, cette gloire. Aussi n'est-ce pas sans surprise et douleur qu'on est forcé de convenir que messer Andrea ne vit pas ses derniers moments exempts de certaines difficultés matérielles ressemblant fort à des dettes pénibles et aux nombreux soucis qui en sont le plus ordinaire cortége. Ce mélancolique chapitre serait encore à instruire, car on s'explique peu ce malaise quand on sait que le peintre n'était pas sans possessions au soleil, qu'il avait pignon sur rue dans Mantoue et du bien sur terre aux alentours. Quant à nous, nous inclinons à croire que les embarras que nous ont révélés les négociations intimes de messer Calandra avec Mantegna pour l'acquisition de son beau et précieux buste de la *Faustine*, la perle sans doute de sa collection d'*antiques*, lui venaient

genres. Que de trésors, en effet, pourrait citer, en son inventaire, la *Casa Trivulzio!* La renommée de la bibliothèque est européenne; les nielles conservés sous la vitrine de gauche, dans le salon de conversation, sont de toute beauté; et de quel prix et de quelle rareté sont les émaux, les camées, les pierres gravées! Il n'est rien de si honorable que la conservation jalouse de ces choses admirables.

Voyez dans l'édition de Florence du Vasari (Le Monnier, 1848), tome V, page 192, ce que l'auteur du *Commentario alla Vita di Andrea Mantegna*, Pietro Selvatico Estense, dit de la *Madone dans les nuages*, possédée par les Trivulzio. La description en est très-exacte et l'appréciation excellente.

Digitized by Google

du peu de conduite de l'un de ses fils, de messer Ludovico, peintre comme son père, mais dont les frasques et algarades avaient chargé d'embarras et de chagrins le noble esprit et le cœur tendre de messer Andrea. Sur ce point donc, comme sur tant d'autres et particulièrement sur le sort de tels de ses ouvrages, ainsi les *Triomphes de Pétrarque*, dont on n'avait, jusqu'à présent, jamais connu l'existence, sur cette époque enfin de la vie de celui à qui l'art sublime de peindre et l'art charmant de graver ont dû de faire, nous dirions un pas de géant s'il ne nous paraissait plus juste de dire un pas de génie, il reste encore beaucoup de lumière à répandre, et c'est le fait des chercheurs.

Qui, en effet, avait jamais su qu'il fallait ajouter aux *Triomphes de César*, qui sont demeurés l'œuvre la plus glorieuse de Mantegna, les *Triomphes* dits *de Pétrarque?* Chaque jour peut amener une de ces heureuses découvertes qui sont, pour notre chère république des curieux, de gros événements; aussi ne faut-il jamais médire des chercheurs, et si menu que soit quelquefois leur bagage, ayez toujours égard même à leurs minuties et à leurs petites pratiques, si impatientantes que parfois elles puissent être, et considérez que, si leur peine et leur travail ne méritent pas les honneurs du Capitole, ils sont à coup sûr dignes de toutes les marques de votre respect et de vos encouragements. Le premier qui ait signalé ces *Triomphes de Pétrarqne* et qui en ait lu la mention dans une lettre de l'époque, c'est notre ami et celui de toute la *Gazette*, le marquis Giuseppe Campori. Il a rencontré, dans les papiers de la maison d'Est, la lettre d'un seigneur de Ferrare, en visite à la cour de Mantoue, l'année 1501, racontant les fêtes, décrivant les apprêts d'une comédie qui devait être récitée dans le château, et il paraît que, comme illustre décor, ou plutôt sans doute comme ce qu'aujourd'hui le théâtre de notre Porte-Saint-Martin appelle un *tableau* (*nil novum*, etc.), on enchanta les regards des spectateurs par la surprise des *Triomphes de Pétrarque*, commandés à messer Andrea. Au su de cette nouvelle que nous avait communiquée le comte d'Arco, tout récemment à Mantoue, que de recherches n'avons-nous pas faites dans les papiers des Gonzague pour compléter le document rencontré par le marquis Campori dans ceux de la maison d'Est! Ce fut en vain[1]. Cependant le fait existe, et il est

1. Les seules traces de cette solennité dramatique à la cour de Mantoue que j'aie rencontrées sont deux ou trois lettres du marquis Francesco di Gonzaga à Nicola da Coregio, personnage très-lettré de cette époque, diplomate à ses heures, petit seigneur d'une petite principauté, et passant volontiers son temps dans les cours voisines de Ferrare, de Carpi, de Mantoue et de Milan, aux dames et belles desquelles il dédiait et récitait des sonnets et des stances d'une assez bonne venue. Il était, de tous points,

Digitized by Google

nouveau pour tous les biographes de Mantegna, depuis Vasari, qui est le premier, jusqu'à M. Charles Blanc, qui est le dernier. Mais quelle autre nouvelle n'est pas celle que voici ?

Quelle biographie, en effet, a jamais parlé aussi du projet d'un monument à Virgile, commandé par l'Isabelle et dessiné par Andrea Mantegna ? Cependant voici le dessin tiré des classiques collections de l'honorable M. His de la Salle, et comme preuve au dessin, voici une pièce écrite, une lettre, un document irréfutable dont nous avons fait la rencontre, ne nous doutant pas alors qu'il pourrait servir, aussi prochainement de cadre au précieux dessin dont la *Gazette* donne ici la gravure et dont, pour notre compte, nous ignorions précédemment l'existence. Jamais deux documents, un dessin et une légende, ne se sont rencontrés sur une même route pour arriver au but avec plus d'harmonie. C'est une charmante page que cette lettre, qui est empreinte d'un ton et d'une humeur littéraire propres à faire un extrême honneur à messer Jacopo d'Hatri, comte de Pianella, qui l'écrivit de Naples, et à madonna Isabella Estense, qui la reçut à Mantoue.

Illustrissime et Excellentissime Madame [1],

J'estime qu'au moins, par la renommée, Votre Excellence n'ignore pas quels sont

ce que le grand Castiglione appelait alors « le Cortigiano » et Brantôme, quelques ans plus tard, « un honnête homme. » L'un de ces documents me semble donner une assez juste idée des sujets traités en ces représentations.

« D^no^ Nicolao de Corigia.

« S. Nicolao. La S. V. si è tanto affaticata per noi et tanto volenteri in cio che si è bisognato per questa nostra festa che la ci da animo securamenti de operarla di novo, senza tema di affaticarla troppo et primo per che quella *fabula di Calisto* non ci è riuscita secundo credevimo, deliberamo non farla piu, et perche il capitulo che ci fece la S. V. soprà ciò è pur bello, ne piu può venire a proposito, la pregamo che la vogli recidere tutto quello che speta a quella fabula et acimpire el Capitulo de qualche altra inventione si che el se possi recitar. Apresso ne voressimo uno altro, nel quale fosse introducta *Italia*, *Mantua* et *noi* in qualche comparatione o disputatione insieme a la guisa che in quella vostra festa che hora ci haveti mandata sono introducti li casi de de tre persone generose in disputatione, sapemo bene che la S. V. voria el thema piu amplo et chiaro, ma non ne curamo noi de dargelo altramente confidandone che lei lo trovera meliore che non gli sapressimo dir noi, che volemo anchor che la Laude de la inventione sii sua, et cum piu modestia lei lo potera far che noi proponergelo, tenendo per certo che in ogni modo havemo di lei restare contenta et a quella ci offerimo sempre apparechiati. Mantue. XXVIIII Jan. M. D. I. » (*Arch.* di Mantova. *Regist. Litter.*)

1. Le texte original dit : « Illustrissima et Excellentissima *Madonna mia.* » Ce *Madonna mia* est intraduisible, car ce serait d'un ridicule achevé que de dire *ma Madame.*

Digitized by Google

Coll^on de M. E. de la Salle

... des Beaux-Arts.

Digitized by Google

Digitized by Google

MANTEGNA DEL. GAUCHEREL SCULPT.

MONUMENT A VIRGILE.

Col^on de M. Ilis de la Salle.

... des Beaux-Arts.

Digitized by Google

Digitized by Google

les mérites accomplis et le talent si grand de Pontanus [1], duquel on peut justement dire que, non-seulement de notre temps, mais depuis Virgile, la nature humaine n'a point produit d'homme d'une science plus grande ni d'une valeur plus réelle. Ayant eu cette occasion de m'entretenir longuement avec lui, lors de la visite que je lui fis au nom de votre très-illustre Époux, et me rappelant le louable dessein de Votre Seigneurie, de faire élever à Virgile une statue, il m'a paru qu'en causant ainsi avec lui, je le devais consulter et connaître sa pensée à cet égard.

Je lui dis d'ailleurs que je ne le faisais que par l'ordre de Votre Seigneurie, qui m'en avait recommandé la spéciale commission, et je lui fis part du but qui animait et inspirait votre magnanime esprit à vouloir un tel ouvrage. Aussitôt que le Pontanus m'eût entendu, il appela deux gentilshommes des plus lettrés qui se trouvaient alors dans sa maison, et il leur dit ces paroles formelles : « Je crois que si Paulus Vergerius [2], qui a écrit *De educandis liberis,* était ici, il prendrait plus de plaisir encore à connaître le généreux esprit de cette illustrissime Madonna qu'il ne ressentit de tristesse lorsque le comte Karolo Malatesta persuada de jeter dans le fleuve la statue de Virgile; puis, appuyant sur ses mots, il dit : « Regardez, Messieurs, voyez la magnanimité de cette jeune femme qui, sans être une *femme de lettres,* décide de relever la statue d'un tel homme et de faire honneur et gloire à cette ville, sa patrie, d'où le même comte Karolo, qui pourtant, lui, était un lettré et un homme d'expérience, avait cherché de l'enlever et avait voulu outrager le poëte et cette terre si noble. Cette femme est véritablement digne de régner, digne de louanges, digne de tous respects. Assurément, si j'eusse appris plutôt à la connaître, elle eût eu sa page dans mon livre *De la magnanimité* [3]....

Nous en vînmes ensuite à discuter comment devrait être faite la statue du poëte, ou de bronze ou de marbre, convenant que, bien que, le bronze fût certainement plus noble, cependant le danger qu'il courait à ce que, dans un temps donné, on n'en fît sonner des cloches ou tonner des bombardes, nous faisait penser à préférer un beau marbre avec un beau piédestal, le tout placé dans le lieu le plus digne, faisant en sorte d'en confier le travail à quelque grand sculpteur, et d'avoir son portrait d'après nature, car je venais de lui dire qu'il avait été retrouvé par messer Battista dalla Fiera [4]. Puis, pour ne pas s'éloigner du style des anciens, il lui paraissait que la statue devait apparaître seule, le laurier couronnant la tête, drapée à l'antique, avec la toge nouée à l'épaule, ou avec l'habit sénatorial, ainsi que le saura bien retrouver et reconnaître messer Andrea Mantegna; les mains ne devront rien tenir; il faut une statue simple, sans livre, ni autre chose dessous, chaussée à l'antique, enfin dans l'attitude que jugera à propos

1. Ce personnage fut l'un des plus illustres Italiens de la fin du xve siècle. J. Jovien Pontano, né en 1426, était poëte, très-élégant et très-érudit latiniste, et premier ministre de trois rois de Naples, un Alphonse et deux Ferdinand. *De obedientia*, *De principe*, *De fortitudine*, *De liberalitate*, *Belli quod Ferdinandus cum Joanne Andegavensi duce gessit* (*libri* vi), sont les principaux ouvrages qu'il a laissés.

2. P. Vegerio, écrivain, grand érudit, professait la dialectique à Padoue, à la fin du xive siècle et au commencement du xve. Né en 1319, mort en 1419.

3. L'original de cette lettre porte ici des empreintes d'humidité assez marquées pour interdire toute lecture de quelques lignes. Le sens, du reste, n'est pas interrompu.

4. Ce Battista della Fiera était un médecin et un poëte de quelque renom à cette époque.

Digitized by Google

messer Andrea. A la base, peu de paroles, seulement : *Publius Virgilius Mantuanus*, puis *Isabella Marchionissa Mantuæ restituit*, ou quelque chose d'approchant qui conviendra à Votre Excellence. Ce fut alors que les gentilshommes dirent que messer Pontano devrait penser à ce qu'il faudrait graver sur la base, et Sa Magnificence répondit qu'elle le ferait volontiers.

Ce que j'ai fait, je le pense, devra être agréable à Votre Excellence, et si je l'ai fait, c'est en raison de la grande affection que je ressens pour elle, comme aussi du vif désir où je suis de sa propre gloire, dans laquelle d'ailleurs il me semble qu'est mon salut, etc.

Naples, 17 mars 1499. De votre Illustrissime Seigneurie,

Le serviteur.

JACOPO D'HATRI.

A la très-illustre et Excellentissime dame, Madame Isabelle, marquise de Mantoue [1].

Quel sort a été réservé à ce noble et beau projet? Nous l'ignorons. La marquise Isabelle parut cependant ne le point oublier, car à cette lettre de l'envoyé du marquis à Naples, il est une réponse d'elle, en date du 14

1. *Archives* de Mantoue. E. XXIV. *Carteggio di Napoli*. Lettere degli *Inviati*. Voici le document copié sur l'original :

Illustrissima et Excellentissima Madonna mia,

Credo deba essere cognito saltem per fama alla E. V. la conditione et summa virtù del Pontano quale meritamente se podire non solamente all'eta nostra, ma dopoi manco Virgilio, la natura humana non havea producto homo de magiore doctrina, ne valuta de luy. Dove esendome accaduto parlare lungamente cum seco, havendolo visitato per nome dello Ill. S. vostro Consorte, Havendo io in memoria il laudabile proposito de V. S. de far formare una statua de Virgilio secondo il rasonamento havuto cum quella me parse consultarlo cum sua opinione dicendoli haver cosi ordine et commission da Lei, narrandoli el fine che moveva il generoso animo suo ad fare tale operatione. El che inteso chiamo dui gentilhomini lecteratissimi che se retrovavano alhora in casa sua, et disse le formale parole. Credo che se fosse qua Paulo Vergerio che scrisse *de educandis liberis*, se alegraria molto più de lo generoso animo de quella Illustrissima madonna, che non se attristò quando el conte Karolo Malatesta persuase abuttare la statua de Virgilio nel fiume, exclamando cum vehementia, dicendo, guardate Sig^ri la magnanimità de una dona tenera d'eta, senza lettere che determina restaurar la forma de un tale homo, et de la cità sua cum gloria sua, dove esso conte Carolo, che era litterato, et homo de experientia cercò de levarla et fare vergogna al Poeta, et a quella Nobile patria. Questa è veramente donna regia, degna di laude, et commendatione. Et certo se io l'havessi prima inteso in l'opera, che ho composta *de Magnanimitate* gli l'haveria messa, ma determino gia che l'ho data..... Cosi tutti quelli altri gentilhomini che in tale..... gionsero confirmorno al dicto suo cum non picola laude..... ancora che tacesse, perchè ad me nontochava dire... dio sa quanto piacer pigliava sentire cantar... Venissimo poi alla discussione como dovesse essere facta la statua de bronzo sive de marmo ; dicendo che ancora che fossse più nobile il bronzo, pur per il pericolo che ad qualche tempo non se ne facesse sonar campane, o bombarde saria bene de farla de un

Digitized by Google

mai 1489, qui est une preuve de l'auguste plaisir qu'elle avait pris aux brillants éloges du savant Pontano. Avec quel soin elle recommande à messer Jacopo d'Hatri de rapporter l'inscription qu'aura élue le grand latiniste! Quelle ardeur elle met à la vouloir en vers et en prose afin de pouvoir choisir celle dont la forme semblera plus élégante et plus heureuse à son goût si fin et si pur! Plus tard encore, ce même envoyé à la cour de Naples, ce Jacopo d'Hatri, vint à la cour de France, et, se trouvant au château de Blois, près la personne de Louis XII, il y rencontra cet autre poëte napolitain, le fameux Sannazar, et dans une lettre adressée à l'Isabelle, il rapporte à sa souveraine comment la veille son nom, son cher et doux nom, fut honoré à la conversation de la cour au sujet de cette volonté qu'elle avait de suivre cet éloquent dire d'un autre poëte qui, parlant aussi de Virgile, avait élevé sa voix sublime, disant : *Onorate l'altissimo poeta.*

Nous avons donc lieu, à notre grand déplaisir, de ne pouvoir révéler

bello marmo cum una bella basa de sotto, et posta in luoco degno : vedendo farla lavorar ad un qualche degno sculptore, advertendo havere il suo Naturale : pocho io gli haveva dic'o che M^ro Baptista dala Fiera havea retrovata la sua similitudine : et per seguire el stile de li antiqui, gli parera che la statua dovesse esser sola, cum la laura in testa, et col manto allantica, cum l'habito togato col groppo in su la spalla, overo col suo habito senatorio, che e la vesta et il manto sopra como se dice vulgarm^te ad arme a collo : como ben sapra retrovare M. Andrea Mantinia senza cosa alcuna in mano : ma la statua semplice senza libro ne altro sotto in quello acto parera ad esso M. Andrea, cnm le scarpe a lantiqua, Et de soto la basa poche parole, cioè *P. Virgiiius Mantuanus :* et anche *Isabella Marchionissa Mantue restituit*, o simile como parerà all E. V.: dove dicti gentilomini dissero, che esso Pontano dovesse pensare quello più omeno se gli havesse ad sculpire in la basa et la M. sua respose, chel faria voluntiera.

Questo che ho facto credo deba esser grato alla E. V. el che è proceduto per grand affectione, como quello che non meno desidero la gloria sua, che me facia la propria salute, allegrandome che un tanto homo determinare de fare..... suoi : che sera causa farla eterna, et immortale Laud..... una bona lettera, overo ad mi ringratiasse la..... più : anchora che io lo vedo molto ben disposto..... Illmo S. vro consorte similmente.

..... ma magior, la quale molto amorevolm^te me ha domandato de V. E. la seconda non ho anchora possuto visitare : et l'altra mugliera del Re presente meno per esser gravida in l'octavo mese : però non gli dico altro : Ne ad Ischia ho possuto andar a veder la contessa de la Cerra per li sinistri tempi, bisognando andare per mare, dove non se va senza pericolo, quando è fortuna. Raccomandomi alli pedi de la S. V. Illma sempre.

Neapolis, 17 Martij 1499. D. V. Illma S.

Servo et chiavo.

J^o Dhatrj.

Illma et Exc^ma domine due Isabelle, Marchionisse Mantue.

Digitized by Google

les raisons qui ont arrêté l'exécution de la magnanime idée que la Marquise de Mantoue avait confiée à l'invention d'Andrea Mantegna, *ad gloriam Publii Maronis Virgilii*. Le temps cependant n'avait pas manqué au peintre pour diriger ce noble et bel ouvrage.

Messer Andrea Mantegna ne rendit l'âme, en effet, que le 13 septembre de l'année 1506. Il était parvenu à l'âge avancé de soixante-dix-sept ans.

Écoutez, pour finir, la touchante et brève oraison funèbre et la mieux sentie, parce qu'elle est la plus naturelle, qui ait peut-être jamais été faite de cet homme admirable, par l'un de ses contemporains demeuré depuis tout à fait inconnu.

Il y avait à Venise, dès 1495, un homme d'un goût sûr et d'une habileté unique dans l'art d'exécuter non-seulement les jeux d'orgues, mais encore les clavicordes, les luths en bois d'ébène et tous instruments enchanteurs destinés aux mains princières. Ses clientes ordinaires étaient la duchesse de Ferrare, la blondissime Lucrezia Borgia, les duchesses d'Urbin, Élisabeth et Eléonore, la marquise de Mantoue, Isabelle d'Est. Il correspondait avec elles, non point comme l'eût fait un seigneur élégant, mais comme un serviteur familier. Il s'appelait et signait Lorenzo da Pavia et s'occupait à Venise, pour ses illustrissimes clientes et surtout pour l'Isabelle, de tout ce qui était curiosité, peintures, livres rares, éditions sur grand papier, précieux miroirs, marbres, pierres gravées, choses d'art enfin, toutes choses d'art. Il connaissait personnellement le Vinci et le Pérugin, il était l'ami de messer Alde Manuce, de Pierre Bembo et de Jean Bellin. D'année en année, depuis l'an 1495 environ, il avait hanté la maison de la marquise de Mantoue, et, dans ses voyages régulièrement accomplis vers cette cour illustre, il avait connu le Mantegna et avait conçu pour lui une admiration profonde. La nouvelle de sa mort lui parvint à Venise et, comme il eut à écrire en ces temps-là à la marquise de Mantoue sur le fait de quelques travaux tout charmants qu'il accomplissait pour elle, il termina sa lettre en lui faisant part de ce que son cœur ressentait de la perte d'un homme tel que messer Andrea.

« Et maintenant, dit messer Lorenzo à madonna Isabella, combien me fait de peine et de chagrin la mort de notre messer Andrea Mantegna[1] !

1. Dans le texte original de la lettre, combien ces lignes sont d'une simplicité plus touchante : « Apresso molto me doio del mancare del nostro M. Andrea Mantegna che in vero è mancato uno eccelentissimo omo e uno altro Apele, credo che il sign. Dio ladoperara in fare qualche bela opera, io per me non spero mai piu vedere el piu belo desegnatore e inventore. Vale a di octobre 1506. »

Digitized by Google

Car en vérité c'est un homme excellent et c'est un autre Appelle qui, par cette mort, viennent ainsi à nous manquer. J'ai confiance que Dieu notre Seigneur emploiera messer Andrea à faire quelque belle œuvre, et quant à moi, dans le fond de mon âme, je n'espère plus jamais voir ni un dessinateur plus grand ni un plus bel inventeur. »

Nous chercherions vainement dans nos abondants cartons pour rencontrer trois lignes d'un sentiment plus sincère et pour mieux terminer ce court travail sur le compte de messer Andrea Mantegna, le grand peintre, le graveur habile et l'architecte érudit.

ARMAND BASCHET.

TRITON COMBATTANT, PAR MANTEGNA.

Digitized by Google

QUELQUES COMPOSITIONS DE GÉRICAULT

REPRODUITES EN FAC-SIMILE PAR M. COLIN [1]

CONSERVER le souvenir et répandre la connaissance de quelques-unes des compositions les plus importantes de Géricault, telle a été la pensée qui a présidé à la création de cet ouvrage qui ne peut manquer d'être continué. Le succès suit toujours les œuvres élaborées avec désintéressement et conscience, deux conditions exceptionnelles de réussite que nous laissons M. Charles Clément faire connaître aux amateurs en publiant l'avis qui accompagne cet album. — E. G.

« Un mot seulement sur cette publication. En dressant les catalogues de l'œuvre de Géricault qui doivent accompagner un travail que je prépare sur ce grand peintre, j'avais été frappé de l'importance d'un certain nombre de dessins conservés dans les collections privées, et presque inconnus du public. Quelques-uns de ces dessins sont des compositions mûries, arrêtées, accomplies, et telles qu'une exécution plus avancée n'aurait guère pu y rien ajouter; d'autres ont un caractère évident d'ébauche. Ce sont les premières pensées de projets qui occupaient cet étonnant génie lorsque la mort l'a surpris. On connaît de Géricault : *le Radeau de la Méduse, le Chasseur à cheval* et *le Cuirassier blessé* du Louvre; puis des études de chevaux et quelques tableaux de genre. Dans tous ces ouvrages il a mis sans doute du style, et son style à lui, sa marque indubitable et puissante, la griffe du lion. Mais plus il avançait dans la vie et dans l'art, plus il cherchait à donner à sa pensée une forme élevée, absolue, plus il éliminait les éléments purement pittoresques qui abondent dans ses premiers ouvrages. Il nous a semblé que la publication de quelques-uns de ces dessins où l'originalité de l'artiste se dégage dans toute sa force, pourrait servir à faire complétement apprécier les grands aspects de son talent. J'ai communiqué cette pensée à quelques amis : MM. His de Lasalle, Gleyre, de Triqueti, Eudoxe Marcille, Valton. Ils l'ont trouvée bonne. Nous avons réuni la petite somme nécessaire, et nous avons eu la fortune de pouvoir faire exécuter les six *fac-simile* qui composent cette livraison par un artiste de beaucoup de talent, M. A. Colin, habitué de longue date à des travaux de ce genre, et qui, dans une publication précédente, a prouvé qu'il savait mieux que personne reproduire le dessin accentué et savant de Géricault. En agissant ainsi, nous avons tourné toutes les difficultés qui préoccupent avec raison les éditeurs. Nous n'avons pas besoin du succès, et, en gens avisés, nous nous sommes arrangés pour perdre notre argent. Nous restons maîtres du choix des dessins, de l'exécution des lithographies, et aussi d'exiger des conditions excellentes de fabrication qui assurent au moins quelque durée à notre modeste ouvrage. Hélas! nous le savons, l'art que Géricault représente avec tant d'éclat n'est pas à la mode, et ce n'est pas en publiant de pareilles estampes qu'un éditeur ferait fortune. »

1. Dessins de Géricault, lithographiés en fac-simile par M. Colin, publiés par une société d'artistes et d'amateurs, chez Leconte, éditeur, boulevard des Italiens, n° 5.

Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

AVRIL 1866

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

Aujourd'hui recommencent les assises annuelles de l'art contemporain. Le palais des Champs-Élysées est en fête. Heureux palais, ou plutôt heureux bazar! Chaque saison, presque chaque mois y ramène une fête nouvelle. Après les merveilles du Musée rétrospectif, les chefs-d'œuvre de la basse-cour; après les gloires de l'écurie, les triomphes et les hontes de la peinture française. La même foule y revient à jour fixe, conduite par le même sentiment de curiosité banale, et payant volontiers au même prix les plaisirs différents qui l'y attirent tour à tour.

Avant de suivre la foule, et en attendant que M. Charles Blanc nous dise ce que vaut le nouveau salon, essayons de pénétrer dans un palais plus discret et plus sage qu'on pourrait nommer le berceau de l'art français, si trop souvent l'enfant ne se faisait un point d'honneur de renier le nid d'où il est sorti. Je veux parler de l'École des Beaux-Arts.

Là, vous ne trouverez d'autres chevaux que ceux des Panathénées. L'art seul y a ses entrées, et c'est plaisir de voir chaque grande époque apporter dans ce sanctuaire ce qu'elle a de plus fier et de plus pur. Le moulage a ressuscité les reliques de la Grèce antique. Deux salles immenses les contiennent à peine, depuis les bas-reliefs de Sélinonte, le plus ancien effort de l'art grec, jusqu'à ces œuvres parfaites qu'aucun art n'a jamais dépassées, le *Torse du Belvédère,* le *Méléagre,* le *Strigillator,* les *frontons du Parthénon,* etc. Mais surtout on voit là ce que ne possède aucune capitale de l'Europe, des monuments de l'architecture grecque reproduits dans leur dimensiou réelle. Contre le mur sont appliqués un fragment considérable de l'entablement du Parthénon et un fragment de la cella. A côté se dresse l'Érechteion avec ses blanches cariatides, et, plus loin, le monument de Lysicrate. Les voilà, tels que l'architecte les a conçus et exécutés, sans que le calque du moulage ait réduit une ligne de leurs proportions harmonieuses. Je le répète, ces morceaux sont uniques : ils perpétuent le souvenir de la mission de M. Le Bas à Athènes. Au surplus, chacune des missions glorieuses que la France couvre de son nom s'atteste par un monument : celle de M. Lenormant, par le bas-relief de Triptolème, d'autres, plus récentes, par les bas-reliefs d'Halycarnasse et l'étonnante statue du roi Mausole.

Il existe donc, aussi riche qu'on pouvait le rêver, ce musée de la sculpture grecque réclamé par M. Vitet dans ses *Études sur l'Histoire de l'Art.* Il existe pour l'étude, sinon pour le public, et l'art français peut désormais s'inspirer aux sources originales de la beauté et de la grâce. Aucune retouche, aucune réduction ne flétrit l'œuvre primitive.

Digitized by Google

La matière seule a changé, et c'est beaucoup sans doute. Mais, à défaut de l'épiderme coloré du marbre, le plâtre garde encore, sous sa froide enveloppe, et l'idée vierge du maître et les linéaments les plus délicats de la forme. L'art grec nous appartient, non point celui de Winckelmann et de Louis David, mais celui que la critique du XIXe siècle nous a rendu, un art savoureux et vivant, devant lequel la sculpture moderne devrait briser son ciseau, si elle ne portait pas en elle une idée dont il lui faut trouver la forme expansive.

La sculpture romaine occupe également plusieurs galeries : on y rencontre aussi, à côté des statues isolées, d'immenses pages empruntées aux arcs-de-triomphe de Rome, et bientôt la colonne Trajane y déroulera ses spirales animées. Il resterait, pour compléter la collection romaine, à y joindre les moulages des plus beaux monuments de sculpture que l'art romain a semés sur le sol gaulois. Certes, la création du Musée de Saint-Germain en Laye fait honneur à ceux qui l'ont conçue, et, la question d'éloignement écartée, il est juste que les monuments originaux de l'art gallo-romain aient leur musée spécial dans un château ou un palais, comme les originaux de l'art antique ont leur musée au Louvre. Il n'en est pas moins indispensable de réunir quelque part aux sculptures romaines de l'Italie les sculptures romaines de la Gaule, afin de montrer la chaîne non interrompue de l'art. L'idée de faire mouler à Sens, à Reims, à Autun, les monuments de l'art gallo-romain est une idée excellente. Mais, si ces moulages s'exécutent, les exemplaires des œuvres les plus belles, telles que le *Cavalier gaulois* et le *Sommeil d'Endymion,* de Sens, devront prendre place à l'École des Beaux-Arts.

La nomination de M. Guillaume aux fonctions de directeur de l'École nous paraît d'un bon augure pour l'avenir de ses collections. Esprit élevé et éclairé, — on connaît le statuaire, — M. Guillaume aura à cœur de compléter le noyau confié à ses soins. Déjà, la cour centrale de l'École, entièrement vitrée, s'apprête à recevoir des moulages de grande dimension, les *Colosses du Monte Cavallo,* le *Taureau Farnèse*, et, nous l'espérons du moins, d'autres fragments d'architecture égaux en importance à ceux des monuments d'Athènes.

Mais surtout le nouveau directeur aurait, dit-on, le projet de développer une collection encore à l'état embryonnaire : celle des moulages de la renaissance. L'École possède déjà les portes du Baptistère de Ghiberti, le *Jonas* attribué à Raphaël, le *Moïse* de Michel-Ange, son *Bacchus,* sa *Pieta,* ses Tombeaux des Médicis, et le *Saint Georges* de Donatello. On voit combien il reste à faire. Rome, Florence, Padoue, Bologne, Venise, Gênes, ont encore d'autres chefs-d'œuvre à nous donner : le *Christ* et le *David* de Michel-Ange, l'*Hercule* de Bandinelli, le *Persée* de Cellini, la *Sabine* de Jean de Bologne, le *Bacchus* de Sansovino, le *Saint Jean-Baptiste* de Donatello, le *Saint Sébastien* de Puget, mais surtout le *Guatamelata* de Donatello, le *Colleone* d'Andrea Verocchio, c'est-à-dire de grandes pièces propres à agir sur l'imagination des élèves et à les faire rêver d'œuvres monumentales. Sans sortir de la France, quelle récolte! On méprise trop ce qu'on a sous la main, et l'on se plaît à méconnaître la grandeur de la sculpture française, comme si elle n'offrait pas, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, une série de modèles admirables, et surtout empreints de ce caractère national qui les rend doublement précieux. Les porches de Chartres, les saints de Solesmes, et tout ce monde de pierre, de marbre et de bronze sorti vivant des mains des sculpteurs français, depuis Michel Columb jusqu'à Puget, depuis Germain Pilon et Jean Goujon jusqu'à Pradier et David d'Angers, voilà les éléments d'une

Digitized by Google

galerie où plus d'un jeune artiste affermirait sa vocation, où plus d'un maître viendrait chercher dans l'autorité du passé l'audace du présent. Certes, si jamais projet doit rencontrer un favorable accueil auprès de tous les amis de l'art, c'est celui-là ; si jamais idée généreuse mérita les encouragements publics, c'est celle-là, car il y va d'un intérêt de gloire nationale. Espérons que le directeur de l'École des Beaux-Arts pourra la réaliser sans entraves. Que le budget lui soit bénin !

La peinture a ses collections aussi, moins importantes assurément que celles de la sculpture, mais non moins dignes d'intérêt. Je ne parle pas seulement de la série des tableaux de concours, auxquels on rendra, sans aucun doute, l'ordre chronologique, qui est leur ordre naturel. Je veux parler plutôt encore des copies des grands maîtres. Il y a longtemps qu'on a réclamé la création d'un musée des copies. Ce musée a été essayé un peu partout, même au Louvre. Mais sa vraie place est évidemment à l'École des Beaux-Arts. Déjà les *Loges* de Raphaël décorent les portiques intérieurs. Pourquoi laisser au Panthéon les *Stanze,* qui n'y ont que faire depuis que le Panthéon est redevenu l'église de Sainte-Geneviève ? Le *Parnasse* et l'*École d'Athènes* décorent la bibliothèque voisine. N'eût-il pas mieux valu que la collection des frères Balze passât tout entière dans les nouvelles salles de l'École des Beaux-Arts ? Des copies, même d'après Raphaël, appliquées sur des murs, nous paraîtront toujours préférables aux plus plates peintures de nos décorateurs timorés. Il y a, tant à l'École qu'au Louvre et dans d'autres greniers officiels, assez de copies de tous les temps et des mains les plus habiles, pour couvrir de magnifiques tapisseries et les galeries du quai Malaquais et cette chapelle où le *Jugement dernier* de Sigallon s'ennuie de sa solitude.

Une louable initiative vient d'être prise en ce sens par l'administration de l'École. On connaît la copie de la *Galatée* de Raphaël, exécutée sur carreaux émaillés. Le procédé nouveau de M. Paul Balze n'a reçu du public et de la critique qu'un accueil assez froid. On se demandait si la différence de cuisson des carreaux et la difficulté d'assembler les joints n'opposaient pas à ce genre de décoration des obstacles insurmontables : craintes très-légitimes, alors que l'œuvre de M. Paul Balze se montrait à vue de nez comme son *Ézéchiel,* au milieu d'une exposition de tableaux. Aujourd'hui la *Galatée,* plaquée contre un des murs extérieurs de l'École, à une hauteur suffisante, fait tomber toutes les objections. Non-seulement les joints ne s'aperçoivent pas, non-seulement les différences de tons disparaissent, mais l'œuvre entière prend un éclat, une harmonie, une puissance de vie à la fois admirable et charmante. Quand on se promène sous les portiques de l'Atrium où court la cavalcade des Panathénées, et qu'à travers les arbres feuillés par le printemps, on aperçoit cette peinture de volupté sévère dominant les verts gazons et la fontaine au doux murmure, on se croit transporté en quelque jardin enchanté, loin de la plus bruyante des villes. L'Italie et la Grèce ont seules le secret de ces poétiques retraites où la solitude devient un plaisir et la rêverie un besoin.

La *Galatée,* ainsi placée, nous paraît un argument sans réplique en faveur de la décoration polychrome par les procédés de M. Paul Balze. Le mur est grand et se prête à de nouveaux essais. L'expérience actuelle suffira pour convaincre les architectes de bonne foi.

Enfin, il y a à l'École des Beaux-Arts une autre curiosité, la Bibliothèque. Créée d'hier, ou peu s'en faut, la Bibliothèque est devenue, grâce au zèle infatigable de M. Vinet, qui la dirige, le répertoire le plus intéressant, sinon encore le plus complet, des ouvrages auxquels l'art a donné naissance. Le temps et l'espace me manquent

Digitized by Google

aujourd'hui pour en parler avec quelque détail. On me permettra d'y revenir et d'analyser alors un lumineux rapport de M. Vinet. Je me bornerai a signaler le don fait à la Bibliothèque par M. Guénebaud de sa collection de moulages d'après les ivoires et les bois sculptés du moyen âge et de la renaissance. Des vitrines ont reçu cette collection, à côté de celles qui réunissent, d'une part, les empreintes des sceaux, de l'autre, les empreintes des pierres gravées antiques. Au milieu de la salle de lecture se dressera bientôt un précieux et curieux monument remarqué à la dernière exposition de l'Union des Arts, je veux dire la reproduction d'un des côtés de la salle des Deux Sœurs à l'Alhambra, exécutée avec une admirable fidélité de réduction par un artiste espagnol. Le Parthénon et l'Alhambra, entre ces deux modèles les jeunes architectes pourront choisir selon leur goût.

A toutes ces richesses que possède l'École des Beaux-Arts, il manque une chose : d'être connues et de pouvoir l'être. La réunion de tant de beaux modèles en un lieu d'enseignement répond-elle suffisamment à son objet parce que les élèves admis à l'École peuvent les étudier à toute heure? Au point de vue strict et légal, oui; — au point de vue libéral, non. Dès que l'État s'impose un sacrifice, ce sacrifice doit profiter à tous. La publicité est la première condition des collections nationales. Les artistes restés en dehors de l'École, les érudits, les travailleurs de toutes les classes, ont non pas un droit égal, mais un intérêt égal à prendre leur part du banquet. Est-il juste de les en priver, et de n'admettre à une table si abondamment servie qu'un petit nombre de convives? Ah! du moins, qu'on nous laisse en goûter une fois par semaine. Ce sera assez pour ne pas mourir de faim. Le dimanche est le jour de repos des élèves. Qu'il devienne, là comme ailleurs, le jour d'étude du public. Une question de personnel pourrait seule s'opposer à une mesure qui est dans les vœux de tous. Mais cette question tombera d'elle-même le jour où le directeur de l'École voudra ce qu'il désire dès à présent. Mieux que personne, M. Guillaume comprend tout ce que l'École et le public gagneront à se voir, à se fréquenter, à se connaître.

Qui sait? dans cette humble requête, dont je me fais l'écho, il y a peut-être une grande question d'avenir. L'École des Beaux-Arts, mieux connue, deviendra le centre de toutes les affections des amis de l'art. En s'habituant à voir les reproductions des chefs-d'œuvre de toutes les époques, on apercevra de plus en plus la nécessité de creuser un fossé profond entre l'art qui s'inspire aux mêmes sources, qui veut suivre les mêmes traces, et l'art qui vit pour vivre. L'École, agrandie par les embellissements du nouveau Paris, ouvrira aux artistes dignes des maîtres un asile inviolable. Le salut des expositions est dans la séparation des contraires. Aux Champs-Élysées, les exhibitions libres et marchandes. A l'École des Beaux-Arts, le Salon. Là du moins on n'aurait pas à craindre l'invasion de la basse-cour ou de l'écurie. L'art serait chez lui, et il resterait fidèle à lui-même.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

SALON DE 1866.

I.

Quand il nous arrive de relire d'anciens salons, une chose nous afflige et nous décourage : c'est de voir combien la renommée d'un artiste, jugé par ses contemporains, est sujette aux révisions de la postérité. Tel peintre a eu les honneurs des expositions les plus brillantes, a été vanté, fêté, acclamé, qui aujourd'hui est enseveli dans les catacombes de nos mémoires. Diderot, par exemple, a consacré des pages éloquentes à des artistes dont le nom n'est pas connu, à l'heure qu'il est, de dix personnes, et sans même remonter si haut, les écrivains qui exercent depuis vingt-cinq ou trente

Digitized by Google

ans la critique d'art, ont pu assister au triomphe et à la déchéance d'une école, sinon de plusieurs ! Il suffit de l'intervalle de temps qui mesure la vie moyenne, pour voir des personnages qui tenaient le haut bout, s'éclipser peu à peu et s'effacer du souvenir au point de n'être plus de ce monde. A moins d'avoir la juvénile ardeur et l'assurance du novice qui ne doute de rien, on n'ose plus porter un jugement sur un sculpteur ou un peintre qui vivent encore, dans la crainte d'être bientôt cruellement démenti par ce tribunal suprême, qui est le temps.

Mais d'où vient cette extrême mobilité de nos opinions en peinture ? Elle tient sans doute à ce qu'il n'existe parmi nous aucun principe reconnu, publiquement enseigné (je veux dire enseigné au public), touchant la peinture et la statuaire. Au lieu de répandre à ce sujet quelques idées saines, beaucoup de jeunes écrivains se sont dispensés d'en avoir, croyant ou laissant croire au lecteur que les questions du beau sont complétement livrées à l'arbitraire, et que l'on ne saurait discuter des goûts pas plus que des couleurs. Là-dessus, chacun s'est contenté d'avoir des impressions personnelles, et comme ces impressions changent constamment quand rien ne les guide, les lois de l'art sont devenues une pure affaire de caprice, une dépendance de la mode. Il en résulte, pour le dire en passant, que la critique fait une besogne absurde et parfaitement inutile. Car s'il n'y a aucun principe du beau, de quel droit se permet-on de juger un artiste ? Pourquoi le sentiment de l'écrivain vaudrait-il mieux que celui du peintre ? Et pourquoi, dès lors, ne laisserait-on pas le public, livré à ses propres inspirations, jouir en paix de ce qui le ravit ou se moquer à son aise de ce qui lui déplaît ?

II.

Une autre cause de ces revirements continuels du goût général, c'est la fréquence des expositions. Fréquentes, elles sont faibles. Il ne se fait point chaque année une somme de belles choses qui suffise pour former un salon magnifique et imposant. Si, au lieu de se fractionner ainsi et de s'éparpiller dans plusieurs salons successifs, l'École réunissait de temps à autre toutes ses œuvres pour en composer une exposition solennelle, tout s'en trouverait mieux, ce nous semble. Un plus grand nombre d'ouvrages remarquables donnant du lustre à la peinture, à la sculpture, à la gravure, rehausseraient l'importance que le monde y attacherait. Dans un salon plus riche et qui, en raison même de sa richesse, pourrait être soigneusement épuré, sans être appauvri, les visiteurs formeraient

Digitized by Google

plus facilement en eux la faculté de sentir et de discerner dont personne n'est dépourvu ; ils concevraient une idée plus élevée de l'art et y prendraient goût. Ils ne seraient point blasés comme ils le sont aujourd'hui sur un plaisir qui revient trop souvent pour ne pas perdre de son attrait.

Mais, dira-t-on, si l'on supprime les salons annuels, l'intérêt des artistes en souffrira. Ce sera une calamité pour eux que d'attendre trois ou quatre ans pour se produire, et ces années d'attente peuvent être mortelles. Pendant le temps que l'herbe met à croître, le cheval meurt de faim, dit un proverbe. — Et à ces raisons qui ont bien leur force, quelques-uns ajoutent que les artistes, si l'on espace les salons, ne travailleront plus qu'un an sur quatre ou sur cinq, et que l'on aura ainsi encouragé la paresse des uns, découragé l'ardeur des autres.

Sur cette question, il a été publié naguère un écrit plein de sens et qui, émané d'un peintre, n'en a que plus d'autorité. « L'Exposition des « Beaux-Arts, dit M. Pérignon [1], n'arrive et n'arrivera jamais à satisfaire « personne : elle est et sera toujours une opération défectueuse et sujette « à mille critiques : la raison en est qu'elle a pour objet d'atteindre du « même coup deux buts absolument différents, opposés même l'un à « l'autre ; savoir : être une exposition d'œuvres *de choix*, et, en même « temps, servir les intérêts matériels des artistes, en leur fournissant le « moyen de faire connaître leur talent, de montrer leurs ouvrages et de « les vendre.

« De cette contradiction fondamentale et permanente dans les deux « fins qu'on se propose, proviennent : d'une part, les insurmontables dif- « ficultés devant lesquelles toute la sollicitude, toute la sagacité, tous les « efforts de l'administration restent impuissants ; d'autre part, les éter- « nelles et légitimes récriminations du public et des artistes. On a tort et « raison des deux côtés. Il est impossible de bien faire, dans l'état actuel « des choses, et la faute n'en est qu'à ce vice radical de l'institution « elle-même. En effet, dès que l'administration incline vers un but, elle « s'éloigne forcément de l'autre. Si elle se préoccupe des intérêts maté- « riels, elle néglige, compromet ou sacrifie le *choix* dans les œuvres ex- « posées ; et dès qu'elle cherche à avoir une exposition meilleure, elle « porte atteinte aux intérêts matériels des artistes... »

Après avoir signalé le vice radical de l'institution, qui est d'avoir un double but et de mal remplir deux conditions inconciliables, M. Pérignon propose, comme remède naturel, de créer *deux* expositions, chacune

1. Deux Expositions des beaux-arts. Projet par Pérignon, peintre. 1866.

Digitized by Google

ayant son but unique, son but spécial : l'une instituée pour la plus grande gloire de l'art français; l'autre établie pour satisfaire aux intérêts matériels des artistes.

Cela nous paraît fort bien vu. Il y a plus : si, d'une part, les expositions choisies, rares, nombreuses et pompeuses, sont favorables au progrès de l'art et à sa dignité, d'autre part, chaque artiste, peintre, sculpteur ou graveur, trouvera mieux son compte à se montrer dans un salon permanent, qui sera toujours suivi, parce qu'il sera continuellement renouvelé, et où d'ailleurs son œuvre ne sera pas noyée dans un océan de peintures, de plâtres et d'estampes, ni privée du bienfait de la *cymaise*, ni écrasée par un de ces malencontreux voisinages, produits monstrueux et inattendus de l'alphabet, qui, au lieu de procurer l'harmonie des effets et leur plus-value, engendre deux déconvenues à la fois et deux dissonances.

Nous-même, il y a cinq ou six ans, lorsque fut fondée la Société des arts-unis, nous félicitions le fondateur d'avoir créé cette seconde exposition que M. Pérignon demande aujourd'hui, et nous écrivions : Ces œuvres destinées à l'ornement de nos maisons et appropriées à nos demeures exiguës, les portraits intéressants des personnages du jour, ces paysages qui traduisent l'émotion d'un peintre devant la nature, ces tableaux hollandais que nos Français font si bien, parce qu'ils y apportent l'appoint immanquable de leur goût et de leur esprit, ces gravures ou ces lithographies qu'on est impatient de voir, tous ces ouvrages enfin, grands ou petits, qui attendent un autre propriétaire que la nation, il faut leur ouvrir une hospitalité convenable, non pas précaire, mais constante; non pas bruyante et majestueuse, mais intime et recueillie. Quant à l'État, c'est à lui seul qu'il appartient de donner aux nations le spectacle du grand art, de les tenir au courant de leurs propres efforts, de les avertir ainsi de leurs progrès ou de leur décadence. A lui d'ouvrir à d'assez longs intervalles, tous les quatre ans par exemple, ces expositions brillantes, qui sont un événement, et où l'esprit public doit recevoir une mémorable impression, une forte secousse. A lui de justifier l'emploi de ses fonds en exposant les cartons des peintures murales exécutées par ses ordres, les modèles de la grande sculpture, les projets de monuments qu'il aura mis au concours, les planches dont il aura enrichi la Chalcographie du Louvre, en un mot, ce qu'il aura commandé et payé, ce qui n'est point à vendre.

Digitized by Google

III.

La faiblesse de nos expositions et le peu d'intérêt qu'elles excitent, — eu égard à l'immense population de Paris, — ne tient pas seulement à leur banalité, elle tient encore à la timidité et à la complaisance du jury. Autrefois, le jury, exclusivement composé d'académiciens, pouvait être passionné, et ses sévérités n'étaient pas exemptes d'injustice, parce qu'il était juge et partie. Louis David avait *écrasé la queue du Bernin*, comme il disait; mais à son tour ce maître illustre avait laissé après lui la queue d'une école que l'on voulait écraser. Il y avait donc parti pris dans les décisions du jury, et il n'était guère possible qu'il en fût autrement. Aujourd'hui, tel qu'il est composé, le jury de sculpture, de peinture, de gravure, d'architecture, présente toutes les garanties désirables d'une parfaite bonne foi. Les vieilles querelles du romantisme contre les classiques ne sont plus que de l'histoire, et s'il reste encore deux camps, celui du style et celui du réalisme, — on dit maintenant par euphonie *naturalisme*, — les deux camps ont autant de voix l'un que l'autre dans le tribunal qui doit les juger, de sorte que les sentences du jury, si elles ne sont pas inattaquables, ne sont pas du moins suspectes de partialité.

Le véritable défaut du jury est d'avoir plus de sollicitude pour les artistes que pour l'art, de trop compatir aux commencements débiles, d'avoir trop présentes à l'esprit certaines infortunes qui sont dignes d'intérêt sans doute, mais qui plus tard sont empirées par le soulagement momentané qu'on y apporte. Un jeune homme sans talent, qui a été une fois reçu au salon, et qui a vu son œuvre exposée, de par le gouvernement français, devant tout Paris, ne consentira plus à quitter la carrière qu'on lui a si facilement ouverte. Il ne doutera plus de sa vocation, et pour un méchant plâtre, pour un bout de paysage, qui auront été admis dans un moment de distraction ou de lassitude, il se croira prédestiné, et le voilà condamné par son amour-propre à rimer, malgré Minerve, toute sa vie. La sévérité du jury, — je parle d'un jury désintéressé et sans passion, comme celui que forment le suffrage libre et l'adjonction de quelques personnes notoirement compétentes, — nous paraîtrait donc un bienfait pour la jeunesse qui débute, et, à vrai dire, elle serait aussi utile aux intérêts privés qu'à la chose publique.

Nous devons convenir cependant que notre opinion n'est pas celle de tout le monde, et qu'elle est combattue par d'excellents esprits. Ceux-là voudraient provoquer une candidature universelle, et qu'il n'y eût point

Digitized by Google

d'autre jury d'admission qu'un inspecteur préposé à la décence des images. C'est par le classement que se témoigneraient les préférences. Le palais des Champs-Élysées est assez vaste, disent-ils, pour contenir tous les envois. Telle portion du palais serait réservée aux membres de l'Institut, qui feraient entre eux la police de leurs salles. Telle autre serait affectée aux artistes qui ont déjà reçu des *récompenses*, puisque le mot est maintenant consacré. Viendraient ensuite les chambres occupées par les prétendants à la gloire. Mais un jury de placement, car il faut bien des juges là où il y a quelque chose à juger, désignerait les ouvrages dignes de figurer à une place d'honneur ou de passer dans les salles privilégiées, et décernerait ainsi à première vue un commencement de récompense. On ne refuserait à personne l'hospitalité, mais on y mettrait une hiérarchie naturelle, des distinctions significatives et des nuances. Ce serait un laisser-passer méthodique et le maintien de l'ordre dans la liberté.

Ce système a du bon sans doute. Il ferait taire, sinon toutes les protestations, du moins les plus vives et les plus amères. Il rendrait réparables toutes les erreurs. Il tuerait le suicide des refusés. Mais est-il bien prudent d'ouvrir ainsi à deux battants les portes du temple? N'est-ce pas sacrifier d'avance la qualité au nombre? Pourquoi encourager les faibles, alors qu'il faudrait au contraire leur déconseiller le courage? Les grands artistes des temps antiques entouraient de difficultés l'entrée de la carrière, et ils imposaient des conditions très-dures à quiconque désirait les avoir pour maîtres. Ils voulaient qu'on arrivât par les voies étroites, *per angusta*. Leur Parnasse était un rocher à gravir.

IV.

Créer une multitude de peintres et de sculpteurs par l'attrait d'une renommée facile, c'est préparer la prépondérance des talents moyens et l'abaissement du niveau : nous ne le voyons que trop déjà. C'est l'art inférieur qui triomphe sur toute la ligne! Oui, l'art inférieur, car il en est de la peinture en général comme d'un tableau en particulier. Tout n'y est pas sur le même plan; il y a le principal et le secondaire, le grand et le moindre. Beaucoup d'artistes, de ceux qui composent aujourd'hui le gros de l'armée et qui brillent au troisième rang, soutiennent volontiers ce paradoxe : qu'il n'y a pas de hiérarchie dans le beau; qu'un chef-d'œuvre en vaut un autre; qu'une botte de radis peinte dans la dernière perfection peut s'égaler à la *Cène* de Léonard, à l'*École*

Digitized by Google

d'Athènes. On entend dire de ces choses-là parmi les camarades des nouveaux peintres, quelque fois dans les ateliers. On connaît même des écrivains qui impriment avec sérénité des affirmations de cette force, et il ne faut pas croire qu'il soit puéril de les combattre, autant que d'enfoncer des portes ouvertes. Telle vérité que ne désavouerait point M. de la Palisse est prise à rebours sans façon et sans le moindre scrupule. La preuve, c'est qu'il s'est trouvé une majorité d'hommes très-éclairés, d'ailleurs, et très-intelligents, pour décider que la même médaille serait appliquée à tous les genres d'ouvrages, de manière que si Gros exposait aujourd'hui la *Peste de Jaffa*, M. Ingres l'*Apothéose d'Homère*, Delacroix la *Barque du Dante*, Géricault le *Naufrage de la Méduse*, ils recevraient la médaille qu'on aura décernée, je suppose, à Mlle *** pour sa bourriche de pétunias. Il faut donc se résigner à démontrer l'évidence, puisqu'elle est méconnue par des gens qui ont cependant les yeux bien ouverts.

C'est un axiome de messieurs les géomètres, que le tout est plus grand que la partie et que le plus contient le moins. Une vérité tout aussi grosse pour messieurs les philosophes, c'est que le général l'emporte sur le particulier, et le nécessaire, comme ils disent, sur le contingent. Sans nous brouiller avec les critiques amoureux de l'égalité devant l'art, nous leur ferons observer avec douceur qu'il y a une gradation dans les règnes de la nature, et que si la destination de l'art est d'exprimer la vie, — c'est justement leur manière de le définir, — la figure humaine est l'image la plus élevée que l'artiste puisse se proposer pour modèle, puisqu'elle est un résumé des créations antérieures et que, remplissant l'espace immense qui sépare l'intelligence de la végétation, elle manifeste le plus haut degré de la vie, qui est la pensée. A ne voir même les choses que par le côté plastique, il y a dans le corps humain une si prodigieuse variété de formes, de contours, de dépressions, de saillies, d'attitudes, de mouvements, de nuances, qu'il a fallu aux Grecs dix ou douze générations d'artistes, ajoutant l'étude à l'étude, le génie au génie, pour en venir à posséder la connaissance parfaite de l'homme parfait. De même, à la Renaissance, il s'est écoulé plus d'un siècle avant qu'on sût mettre une figure humaine d'aplomb sur ses pieds, tandis que l'imitation du paysage, aussitôt que les peintres y ont regardé, dès le quatorzième siècle en Flandre, dès le quinzième siècle en Italie, est arrivée à une beauté admirable, notamment dans les tableaux de Van-Eyck, des Bellin, de Marco Basaïti, de Cima de Conegliano, de Lorenzo Costa et de quelques autres. Donc, si la grandeur du peintre se mesure à la difficulté de son entreprise, il est impossible de mettre sur la même ligne, à mérite égal, le paysage et la figure hu-

Digitized by Google

maine. A l'époque de Poussin, qui était pourtant, à ses heures, un paysagiste de première force, il eût été oiseux, presque ridicule d'écrire ce que nous écrivons ici. Maintenant, il n'en est plus de même; ce qu'il était alors inutile de dire, il devient indispensable de l'affirmer.

Entrez à l'Exposition, vous rencontrerez vingt personnes qui vous diront : avez-vous vu le paysage de Courbet? quelle peinture! quel maître! (je crois même avoir ouï dire : quel grand maître !)... Pauvre école française! faut-il qu'elle soit amoindrie, dévoyée et déchue, pour que l'on fasse un pareil succès à une étude de chevreuils, de troncs d'arbres et de rochers, par cela seul qu'elle est bien touchée, d'un beau ton, d'une belle pâte! Notez qu'il y manque de la profondeur, de l'espace, de la perspective, et ce sentiment de poésie qu'éveille la solitude des forêts. Ni l'âme ni la vue ne peuvent s'y enfoncer à l'aise. Les arbres de la gauche sont aplatis sur le rocher, le rocher du fond n'est pas bien à son plan et des trois ou quatre biches, d'ailleurs charmantes, qui se sont remisées sous ce bois, il en est une qui semble plaquée sur son fond. Et puis, ce n'est là qu'une étude, je le répète : c'est un morceau, morceau excellent de couleur et d'exécution, mais auquel on peut ajouter ce qu'on voudra, sur la droite ou sur la gauche, en haut ou en bas, sans déranger l'économie du spectacle. Si nous comparions, sous ce rapport seulement, la toile de M. Courbet à celle de M. Paul Huet, nous sentirions sur-le-champ que le *Bois de la Haye* est un vrai tableau, je veux dire un tout harmonieux qui s'est résumé et complété dans le sentiment d'un artiste, tandis que la *Remise de chevreuils* est un paysage qui a été vu plutôt que senti, de sorte que, faute d'unité, c'est un produit brillant de la palette, mais non pas une émanation de l'âme.

V.

On a beau dire, nous ne sommes pas une nation d'artistes au premier chef, et l'art ne sera jamais chez nous qu'une préoccupation secondaire. Quelque chose, qui est dans le génie même du peuple français, empêche qu'il en soit autrement. Je parle de ce vieux fonds d'ironie gauloise qui est hostile à la poésie, et qui nous inspire à l'endroit du sentiment je ne sais quelle pudeur d'esprit fort. Nos railleurs se défendent d'être touchés, et ils éprouvent une certaine honte quand on a réussi à les émouvoir. Ils ont un mot tout fait pour décourager le peintre qui invente ou choisit une action de nature à remuer le cœur. « C'est un mélodrame, » disent-ils, et voilà un homme jugé, sur lequel on ne revient

Digitized by Google

plus. J'ai entendu ce mot prononcé par un journaliste spirituel et mordant, qui l'appliquait au tableau de M. Tony Robert-Fleury : *Varsovie, le* 8 *avril* 1861, et qui serait fort scandalisé, j'imagine, si on lui disait que le *Massacre de Scio*, d'Eugène Delacroix, et la *Méduse* de Géricault, furent aussi, dans leur temps, des mélodrames. Quelle raison y a-t-il donc pour que la peinture s'interdise de représenter une scène de terreur, lorsque nous savons tous qu'elle s'est passée il y a cinq ans dans une grande ville de l'Europe prétendue civilisée, et qu'elle a été si affreuse que l'artiste, quoi qu'il fasse, restera toujours au-dessous de la vérité? Pourquoi le Massacre des innocents ne serait-il pas aussi un mélodrame? Est-ce uniquement parce qu'il aurait été ordonné et exécuté en Judée, il y a dix-neuf siècles?

Non, ce n'est pas obéir, ce me semble, à un bon sentiment, que de glacer celui des autres, surtout quand il se produit sous une forme aussi contenue et avec tant de mesure; car ce qui est frappant dans le spectacle de cette foule, pressée et désarmée, de femmes et d'enfants, sur laquelle l'infanterie russe fait feu, c'est justement l'absence de tout accent *déclamatoire;* c'est la volonté qu'a eue le jeune peintre de ne pas charger la situation, de ne pas étaler toutes les horreurs d'une pareille tragédie, là où d'autres auraient cru facilement triompher à force de cadavres, de sang et de larmes. Je dirai même que la toile de M. Tony Robert-Fleury a l'air d'un ouvrage conçu par un homme de cinquante ans. Pour moi, j'y désirerais plutôt les défauts de la jeunesse, et j'aurais plus de confiance dans l'avenir d'un artiste qui aurait été entraîné par son sujet à une surabondance d'énergie et aux éclats de l'indignation. Tel qu'il est, le tableau de *Varsovie* révèle un praticien habile, mais d'une propreté un peu froide et méthodique, à la Paul Delaroche. Si on les considère une à une, ses figures juxtaposées ont chacune du caractère, une individualité choisie, et elles présentent beaucoup de nuances dans l'expression d'un même sentiment, qui est celui d'une résignation fière et simple. Elles reçoivent ou attendent la mort sans emphase, avec une exaltation tout intérieure et un calme héroïque. Mais l'ensemble du tableau pourrait être mieux enveloppé, plus mêlé, plus tragique par la chaleur de l'exécution et l'éloquence mystérieuse du clair-obscur.

VI.

Une chose à remarquer, du reste, dans ce tableau, comme dans le salon tout entier, c'est que nous avons perdu le sens des convenances,

Digitized by Google

en fait de proportions. La présence des costumes, surtout des costumes modernes, qui sont le contraire du pittoresque, contredit l'importance de la place qu'on leur donne. Il y a quelque chose de choquant et d'inutile à peindre des redingotes, des pantalons, des bottes et des souliers de grandeur colossale, et même de grandeur naturelle, quand il ne s'agit point d'un portrait, car on sent bien qu'il faut réserver de telles proportions aux généralités poétiques, et à cette beauté souveraine qui est le nu. Combien de peintures épisodiques ou anecdotiques occupent une étendue scandaleuse! Au milieu de la concurrence que se font les trois ou quatre mille ouvrages exposés, chacun veut à tout prix attirer l'attention des visiteurs. C'est à qui parlera, non pas le plus juste, mais le plus haut et le plus fort. Que perdrait, par exemple, le tableau de M. Carolus Duran, l'*Assassiné*, à être peint sur une toile de chevalet? Plus intime, la scène serait plus touchante. Plus concentré, le talent énergique et sûr de l'auteur serait tout aussi remarquable et plus remarqué, malgré la dureté de son coloris, parce que, au lieu de le ramener à des dimensions moindres, on l'encouragerait à oser des dimensions plus grandes, en abordant ce qui en est digne. De même que les journaux n'impriment pas en gros caractère un simple fait-Paris, et n'emploient le *cicéro* ou le *saint-augustin* que pour les matières d'un intérêt européen ou d'une valeur philosophique, de même il ne convient pas de représenter en grand ce qui peut être représenté tout aussi bien en petit, d'autant plus qu'en changeant mal à propos les mesures, on rapetisse précisément ce qu'on espérait agrandir.

Sur la toile immense où M. Édouard Dubufe a développé en trois compartiments l'histoire de l'*Enfant prodigue*, je vois plus clair ce qui a manqué à son éducation esthétique. Si nous devons lui savoir gré d'avoir entrepris, avec une si généreuse ambition et avec tant de désintéressement, une œuvre de cette taille, qu'il nous permette de lui dire ou plutôt de lui rappeler quelles sont les conditions rigoureuses de la grandeur. Et d'abord plus la toile est grande, plus il est nécessaire d'y mettre de l'unité au moyen d'un grand parti de clair-obscur. Je proposerais donc à M. Dubufe, au lieu d'éparpiller sa lumière, de la concentrer, ou du moins d'y faire dominer un clair principal; au lieu d'échantillonner sa couleur, de sacrifier à l'ensemble la richesse indiscrète des teintes locales.

Mais ce sont là des défauts facilement réparables. Ce qu'il est plus difficile de réparer, c'est le goût général de la composition et le style des figures. Dans leurs costumes voyants et brillantés, dans leur élégance factice et théâtrale, l'Enfant prodigue et ses compagnons de débauche ont l'air de comédiens qui répètent une scène de la Bible sur le boule-

Digitized by Google

vard. Pour évoquer ces personnages d'une parabole antérieure à l'Évangile et aussi vieille que le monde, il faudrait, je crois, dépouiller l'esprit moderne, se reporter et nous reporter aux temps éloignés de l'histoire orientale et conserver à la tradition antique son prestige en évitant de la rapprocher de nous par la banalité des ajustements connus, par le caractère de telles figures que nous reconnaissons pour être les almées d'une féerie ou les courtisanes de nos jours travesties en Chananéennes. Paul Véronèse, il est vrai, s'est mis au-dessus de toutes ces convenances dans les *Noces de Cana;* mais qui oserait s'en plaindre en présence d'un spectacle aussi magique, d'une exécution aussi merveilleuse, d'un tel sentiment de la vérité humaine et de la vie? Ici, au contraire, l'exécution du peintre, ordinairement si habile, s'est affaiblie en se délayant; sa peinture, inconsistante et fluide, a tourné à la gouache et au décor, surtout dans le ciel, l'architecture et le groupe des danseuses. En revanche, les deux grisailles qui accompagnent le panneau central sont des morceaux réussis qui ont de la tenue, de la grandeur même, et qui font honneur à M. Dubufe, tant il est vrai que la couleur est l'ennemie naturelle du style, parce qu'elle tend à particulariser ce que le style veut qu'on généralise.

VII.

Le style! c'est le côté faible de l'Exposition depuis bien des années, et il est évident que si l'école de Rome n'existait pas, la peinture de style finirait par disparaître. La parole serait aux costumiers et aux fripiers, aux ethnographes et aux photographes. Nous en serions réduits peu à peu au gros naturalisme, avec sa grosse matérialité et sa grosse prose. Quelle déchéance, bon Dieu! si l'art ne devait être que le pléonasme de la vie réelle, s'il avait perdu les clefs de ce monde meilleur où fleurit l'idéal, où la vérité se voile, où la poésie se dévoile! Le bel avantage de retrouver dans la peinture les vulgarités qui chaque jour nous écœurent, les difformités qui nous affligent, toutes les choses dont nous sommes las, sur lesquelles nous sommes blasés! Avaler deux fois les grossièretés de la lie?... Franchement, c'est assez d'une. Le style, d'ailleurs, c'est aussi la vie, mais la vie à cent pieds au-dessus du passant, la vie à cette hauteur où l'on respire les essences, où l'espèce éclipse l'individu, où le type domine l'accident, où la beauté humaine, la beauté impérissable, passe avant cette prétendue beauté parisienne, qui demeure telle rue et tel numéro.

Digitized by Google

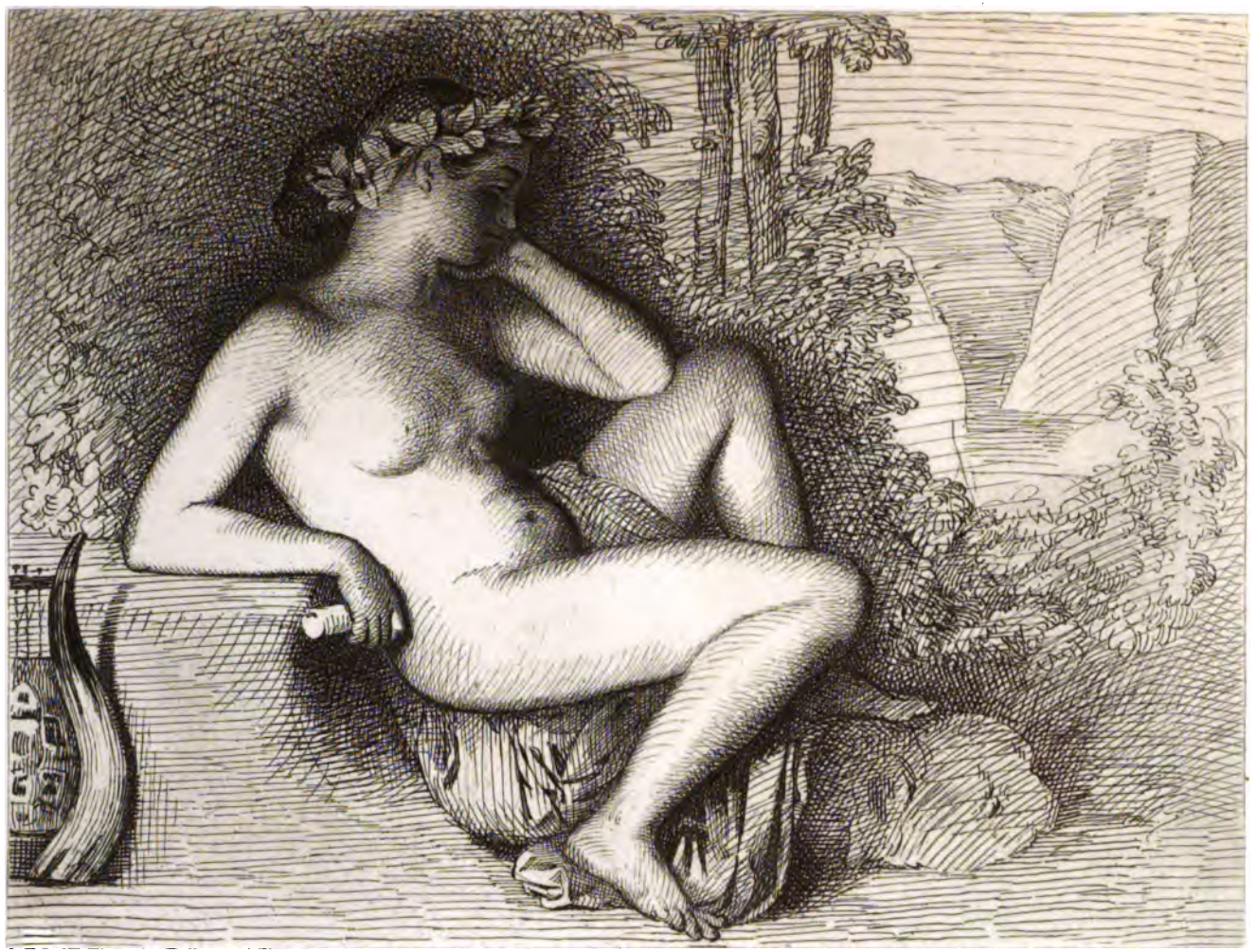
Je comprends que ceux qui cherchent le beau dans le vrai ou dans le vraisemblable, — et avec raison, — soient irrités à leur tour par les égarements étranges et le faux archaïsme de M. Gustave Moreau, d'un artiste noblement trompé dans sa noble ambition, et en qui le rêve de Chassériau est devenu un cauchemar, d'un artiste qui songe encore à concilier les inconciliables : la naïveté des préraphaélites avec ce qu'il y a de plus moderne dans le génie moderne, Mantegna et le romantisme, Pérugin et Delacroix, la recherche virile du grand avec la poursuite enfantine du détail, le style, enfin, avec le *colorisme*, — qu'on nous pardonne ce barbarisme. — Mais j'observe avec plaisir que la *Mort d'Orphée*, par M. Émile Lévy, ancien pensionnaire de Rome, a le privilége d'attirer une foule choisie. Le poëte expirant et les Bacchantes qui le frappent encore avec l'aveugle furie de l'ivresse, mais d'une ivresse divine, sont des figures bien trouvées séparément, prises dans la vie et suffisamment idéalisées pour devenir des types de sensualité féroce, de cruauté féline. Leurs mouvements, passionnés jusqu'au délire, restent naturels et leurs corps, agités par le souffle du dieu qui les possède, conservent un certain raffinement de grâce dans leurs spasmes tragiques. Il est dommage que la composition ne soit pas mieux entendue, mieux remplie, qu'elle soit déchiquetée et décousue, que l'œil y rencontre des verticales sur des horizontales et un tiraillement peu agréable de lignes brisées et de formes anguleuses. Toutefois le tableau de M. Lévy est une œuvre de premier choix dans le Salon de cette année. Vingt ans plus tôt, c'eût été, je crois, un ouvrage de second rang. Ce qu'on eût trouvé charmant à toutes les époques, c'est son *Idylle*. Elle est aimable, en effet, cette image familière d'une jeune fille qui va traverser un gué dans les bras de son amant ingénu, sans songer à d'autres périls que ceux de l'onde perfide. Est-ce Daphnis et Chloé ? Est-ce Paul et Virginie ? Je l'ignore et ne veux pas le savoir. L'incertitude est ici un attrait de plus, et le mélange de la vérité et de la fiction est justement ce qui distingue une œuvre d'art. Voilà une petite scène qui se passe tous les jours sur les bords de tous les ruisseaux du monde. Mais si un artiste en est témoin, il l'éclaire de son regard, il la transfigure, il la transporte dans une région qui n'est pas celle de la pure réalité, qui n'est pas non plus celle de l'imagination pure, et *ces deux jouvenceaux, enfants du voisinage*, tout vivants qu'ils nous paraissent, deviennent des symboles de l'amour naïf et de sa grâce éternelle.

Nous lisons dans le livret du Salon que l'*Idylle* appartient à madame la princesse Mathilde : cela ne nous étonne point ; il n'est pas d'exposition qui ne soit écrémée par elle, d'un goût fin et sûr. C'est en artiste

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



GIROUX PINX ET DEL. HELIOGRE A DURAND.

POESIE

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

qu'elle choisit tout ce que notre peinture produit de plus heureux, surtout dans le genre intime et familier, car elle se défie de ce que nous appelons le style, parce qu'elle y subodore le poncif avec une spirituelle ironie et un flair redoutable.

VIII.

Oui, sans doute, la convention est l'écueil du style, de même que la trivialité est l'écueil de ceux qui se livrent à la simple imitation de la nature. Le problème est « d'être vrai d'abord et noble ensuite, » suivant le mot du vieux David. Nous avons raconté ailleurs ce qu'Eugène Delacroix disait un jour à M. Gigoux dans un moment d'humeur : « Nous serons bien avancés, quand nous aurons fait poser un goujat à vingt sous l'heure... » Gigoux répondit : « Ce goujat, c'est Dieu qui l'a fait. » La repartie était vive et bien venue ; pourtant il me semble qu'au fond, l'un et l'autre de ces deux peintres ne tenaient qu'une partie de la vérité. Dieu n'a créé que les espèces, les essences, les exemplaires primitifs que personne n'a vus, mais que le génie de l'homme entrevoit et qu'il poursuit sous le nom de l'*idéal*. Ministre de Dieu, la nature, dans sa liberté, crée les individus innombrables dont se compose l'espèce, et qui tous sont plus ou moins éloignés du type divin. Les individus modèles qui posent devant le peintre sont pour lui des renseignements nécessaires ; ils ne sont pas autre chose. C'est à lui de choisir parmi les formes vivantes celles qui exprimeront son âme, comme l'écrivain choisit dans le langage les mots de son éloquence. L'artiste qui combattait par une parole si heureuse la répugnance d'Eugène Delacroix pour le modèle, a senti lui-même cette fois que la *Poésie* devait être une figure impersonnelle. Il a donc simplifié et agrandi la nature qu'il avait sous les yeux, en émondant les détails, et par une habile prétérition des accidents individuels. De cette manière, il a idéalisé sa figure, beaucoup moins sans doute que le désirerait M. Ingres, je suppose, mais suffisamment pour qu'elle ait de la grandeur. Par une exécution magistrale, par la beauté du ton et le rendu de la chair, par un dessin qui perd savamment les petites inflexions dans les grandes lignes, la *Poésie* de M. Gigoux est une des œuvres les plus marquantes du Salon. Par un fâcheux hasard, cette toile est inondée de lumière, alors qu'un jour adouci eût été si favorable à l'effet mystérieux que le peintre avait voulu, surtout dans les profondeurs du paysage, où l'on aperçoit Homère et son guide errant par les chemins, car ce n'est pas la poésie légère et

Digitized by Google

facile que le peintre a représentée, mais la poésie qui, froissée par les aspérités de la vie, se réfugie dans les rêveries de la solitude.

Malgré quelques accents un peu *nature*, la *Poésie* de M. Gigoux est, à proprement parler, une figure nue, tandis qu'il y a dans le Salon beaucoup de figures qui ne sont que déshabillées. La *Femme au perroquet*, par exemple, laisse voir les cordons de sa robe dénoués, pour qu'on ne se méprenne point sur son état et qu'on sache bien que, loin d'être une généralité fade et froide, elle a un nom propre, comme qui dirait Paméla ou Thérésa, et que ses charmes bien réels se peuvent au besoin vérifier. Je dis bien *réels* et je me trompe. Sauf la tête qui a quelque vérité, mais qui est coiffée d'une chevelure de serpents, comme le serait une Méduse de l'Institut, le corps de cette femme sonne creux ; il se dessine, d'ailleurs, s'emmanche et se comporte sans respect pour les lois les plus respectables de l'anatomie. Le bras droit n'a pas son poignet ; la cuisse droite, sous le linge officieux qui la couvre en partie, ne s'attache pas où il faudrait... Est-ce bien la peine d'être un réaliste et de s'en vanter, pour peindre des chairs soufflées et des effets de lanterne dans un corps qu'on a la prétention de rendre compacte, palpable et positif ? S'il plaît à M. Courbet de nous donner en gros sous la monnaie d'une pièce d'or, qu'au moins nous ayons notre compte dans cette grosse monnaie.

IX.

Il y a quelques jours, peu après l'ouverture de l'Exposition, nous avons eu la bonne fortune de voir les peintures exécutées dans le grand salon de l'hôtel Païva par M. Paul Baudry, et nous avons passé là de bonnes heures qui ont été un baume pour notre esprit, et qui nous ont réconcilié avec l'école contemporaine, en nous rappelant qu'elle n'était pas renfermée tout entière dans le palais des Champs-Élysées. C'est une décoration d'un grand goût et d'un style héroïque. Les données les plus rebattues, M. Baudry a su les rajeunir et nous y intéresser encore très-vivement par sa manière de les concevoir et par un sentiment très-élevé et très-juste des conditions imposées à la peinture décorative.

Après tant d'autres, M. Baudry a peint au centre de son plafond les Heures du jour, oui, les éternelles Heures du jour : l'Aurore aux doigts de rose, comme la nommait « ce vieux mendiant » qui s'appelait Homère, et le dieu de la poésie, qui verse le mépris de sa lumière sur ses obscurs blasphémateurs, et Vesper, petit-fils d'Uranus, et la chaste Diane, qui une fois se permit d'aimer. J'en demande pardon aux naturalistes, nous

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

E. LEVY PINX ET DEL. HELIOG^RE A. DURAND

IDYLLE

(Col^on de la P^esse Mathilde)

Imp. A. Salmon, Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

n'avons eu que du plaisir, et un plaisir attique, à contempler ces grandes figures accompagnées d'enfants qui portent avec grâce leurs attributs en se jouant, en se baignant dans l'air éclairé, ou qui s'endorment sous le manteau de la Nuit. Élevé dans le giron des grands maîtres, nourri de leur substance, M. Paul Baudry s'est inspiré de leurs œuvres plutôt qu'il ne s'en est souvenu. Michel-Ange, Mantegna, Jules Romain, André del Sarte, le Parthénon même, lui ont fourni d'augustes motifs; mais il a su les faire rentrer dans l'unité de son sentiment propre. Ses divinités sont toutes de la même famille, du même olympe. Elles ont toutes, avec de belles nuances, le même caractère de sérénité et de grandeur.

L'Aurore s'éveille, le Soir se repose, la Nuit s'enveloppe majestueusement dans son manteau étoilé; Apollon seul est en action, ardent et armé. D'un mouvement dont le dessin est ressenti et le raccourci fier, il lance une flèche et facilement il triomphe... Ce qui est surtout digne d'admiration dans ces quatre groupes, qui tous ensemble n'en font qu'un, c'est que la fraîcheur, l'opulence et l'intensité de la couleur y sont conciliées à merveille avec la dignité du style, chose si malaisée et si rare, eu égard à l'hostilité qui existe entre ces deux éléments. Le jaune et le violet, l'orangé et le bleu y forment une éclatante vibration, une harmonie haute. Juxtaposées, ces couleurs complémentaires s'exalteraient l'une l'autre jusqu'à offenser l'œil; opposées seulement et séparées par une couche d'air, elles se surexcitent sans se combattre, reliées d'ailleurs par les teintes secondaires que présentent les génies symboliques et leurs vases de parfums, et leurs guirlandes de fruits et de fleurs.

Pour mieux faire briller le compartiment central du plafond et lui donner l'apparence d'une ouverture sur le ciel, le peintre y a résolûment employé des couleurs franches, et il a réservé pour la décoration des voussures les tons adoucis et tout exprès fanés. Psyché qui éveille l'Amour, des Nymphes qui se baignent, des amoureux qui s'avouent, Ulysse et Diomède en embuscade, telles sont les scènes qu'on y voit, et on les voit au travers de je ne sais quel gaze qui les recule dans les temps fabuleux et les fait comme apparaître sur les surfaces courbes du soffite, sans percer l'architecture, sans en rompre la solidité rassurante et le calme. Ainsi accusés légèrement, sous une peinture pâlie qui rappelle les fameuses détrempes de Mantegna (le *Triomphe de Jules César*), tous ces personnages appartiennent aux sphères élevées de l'imagination. Les nymphes qui sont placées sous la figure d'Apollon ne sont point celles de Bougival ou de Saint-Cloud. Elles sont nues; elles ne sont point des nudités. Les héros de l'Iliade qui, embusqués sous la nuit, attendent l'heure du courage, s'appellent bien Ulysse et Diomède, les jeunes vo-

Digitized by Google

luptueux qui se refusent et se promettent l'amour, sont ceux qu'a chantés le poëte du Décaméron...; de sorte que, s'échappant du monde réel, le spectateur se croit un instant chez lui dans le monde idéal.

Les peintures de M. Paul Baudry vaudraient qu'on en fît une descrip- plus étendue et plus colorée; elles mériteraient *plus d'écriture*. Mais nous avons hâte de rentrer dans le palais des peintres exposants, et de nous faire pardonner une digression qui leur semblera intempestive, et qui, pour peu qu'elle se prolongeât, serait à leur égard une impolitesse.

X.

On conçoit le réalisme comme une réaction, et, sans l'aimer alors, on se l'explique. Mais, en vérité, jamais réaction ne fut plus inopportune et plus inutile. A l'époque où M. Courbet vint arborer ce que ses amis appellent un drapeau, — c'est une guenille qui pend depuis deux mille ans dans toutes les écoles tombées en décadence, — la peinture française n'avait pas besoin d'être ramenée au sentiment de la réalité. Géricault avait paru depuis longtemps, et à sa suite le romantisme avait fait justice des paravents de l'empire. Je comprends que le naturalisme ait eu de l'intérêt et du piquant pour les spectateurs qu'avait affadis la manière exsangue de celui-ci, la manière sculpturale de celui-là, et les toiles léchées de Révoil, et le pinceau de Blondel et autres rhétoriciens à la glace. Mais, Dieu merci! depuis plus de vingt ans, on ne voyait plus en France de ces ouvrages-là, et il n'en a point reparu. Notre peinture a de la solidité, de l'énergie, du relief; elle est suffisamment juteuse, pâteuse et savoureuse. On peut même l'en féliciter jusqu'à un certain point comme d'un progrès. Sans aller aussi loin que M. Prudhomme, qui voudrait qu'on pût prendre la peinture *avec la main*, il est permis de désirer du corps dans l'imitation des corps. Aussi, pour ne pas nous brouiller à tout jamais avec les naturalistes, nous leur concéderons que les camaïeux de M. Puvis de Chavannes sont trop pâles, trop effacés; que ce sont des figures rêvées plutôt que peintes. Je crois cependant que, dans l'hôtel dont ces camaïeux doivent décorer les panneaux, ils feront un effet peut-être plein de charme, car l'invention en est délicate et le tour élégant. Si je possédais un hôtel, j'aimerais, — pour mon compte particulier, — voir apparaître sur les murailles ces visions aimables de la fantaisie; mais j'avoue qu'au Salon et devant le public, il faut exposer des figures et non pas des ombres.

La peinture en camaïeu a toujours été chère aux peintres d'un grand

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LEHMANN PINX ET DEL. HÉLIOGRE A DURAND

L'ARRIVÉE DE SARAH.

Les parents du jeune Tobie font accueil à sa femme

Digitized by Google

Digitized by Google

goût, tels que Jules Romain, Perino del Vaga, Polydore, André del Sarte, sans parler de Raphaël et de Michel Ange, dont les cartons furent des merveilles qui ne laissaient rien à désirer. Nous disions tout à l'heure qu'il existe une certaine hostilité sourde entre la couleur et le style. Cela est vrai, surtout, de la couleur dans sa violence, dans son éclat. A moins qu'on n'en fasse, à l'exemple d'Eugène Delacroix, son plus grand moyen d'expression et qu'on ne sacrifie tout à son triomphe, la couleur est un élément qui gêne le peintre quand il faut en recouvrir les raffinements du dessin, l'emprisonner dans un contour très-choisi. Elle tend à rabaisser, en effet, et à matérialiser, par son intensité et par sa localité, ce qui était relevé par la distinction des formes. Elle rapproche de nous ce qui était tenu à distance et idéalisé par une vérité supérieure. Peinte d'un ton plus discret, colorée de teintes plus éloignées de nos regards, l'*Arrivée de Sarah chez Tobie,* de M. Henri Lehmann, serait un petit tableau de prix. On en goûterait mieux les lignes heureuses, les expressions fines; on apprécierait mieux le caractère des têtes, si bien accentuées, des vieillards qui reçoivent Sarah au seuil de leur patriarcale demeure; on trouverait encore mieux réussies la figure de l'Égyptien qui accompagne Sarah et celle de la jeune Juive; mais sous des colorations qui rappellent l'éclat de l'émail, cette scène touchante me paraît avoir perdu quelques-unes de ses qualités.

De tous les membres de l'Institut, M. Lehmann est le seul, avec M. Gérôme, qui ait exposé, et cela explique pourquoi le salon est assez pauvre en tableaux d'un certain ordre. A voir la prédominance du paysage et du genre dans nos expositions annuelles, on pourrait se faire une idée fausse de notre école, et l'amoindrir outre mesure. Il est d'ailleurs assez difficile, eu égard au classement alphabétique, de reconstituer le classement moral des ouvrages exposés, parce que les peintres de l'art facile forment une majorité immense, au sein de laquelle sont noyés les artistes qui ont encore la faiblesse de croire qu'il est plus difficile de modeler un torse qu'un bras de fauteuil. Le *Saint Sébastien* de M. Charles Lefebvre, peinture mâle, savante et sévère, qui accuse une éducation forte et une bonne provenance, eût été plus remarquée autrefois, quand le savoir était quelque chose, quand on n'escamotait pas le dessin, quand on ne pouvait pas donner un tremblé de frottis pour de l'exécution, et de jolies taches pour de la couleur. Aujourd'hui, le public préfère regarder un jeune garçon qui joue au bilboquet.

Il faut convenir aussi que les peintures religieuses, celles notamment de MM. Auguste Glaise, Léon Glaise, Janmot, Jobbé Duval, Brémond, Brandon (ce dernier a mis beaucoup de saveur dans son tableau de la

Digitized by Google

mère de Moïse), ne prennent toute leur valeur que dans les églises mêmes pour lesquelles ils sont faits, et au lieu que leur dignité soit mise en relief par le contraste des choses mondaines, elles détonnent au milieu du positivisme général. Pour en citer un exemple, les *saints Anges* de M. Cambon, et leur grâce pieuse, se trouvent tous dépaysés dans un salon comme le nôtre. A leur tour, les peintres de la réalité et de la pâte deviennent plus grossiers qu'ils ne le sont, à côté des idéalistes. Loin de se faire valoir, ils se nuisent réciproquement, et c'est là un mal presque inévitable, un mal inhérent à ces expositions de toiles par milliers, où règne l'ordre alphabétique en son alphabétique désordre. A chaque instant le dieu du hasard vous joue quelque tour de sa malice imprévue. Ici l'exécution paraît d'une rudesse intolérable; là, on la trouve défaillante par la double illusion que produit un rapprochement funeste.

La Muse et le poëte de M. Timbal semble une œuvre décolorée dans un milieu où éclatent les tapages de la couleur, et il n'en faut pas davantage pour refroidir la noble élégance de ces deux figures, grandes par la tournure et par le geste autant que par les proportions. En sens inverse, quand on regarde le *Christ et les Docteurs* de M. Ribot parmi les toiles du salon, ses empâtements sont plus rugueux, ses ombres plus épaisses, son noir se noircit, sa brutalité se brutalise, son exagération s'exagère. Quelle étonnante énergie dans le rendu de ces chairs halitueuses, malpropres, tantôt lymphatiques, tantôt sanguines, mais toujours raboteuses et accidentées de taches et de verrues! Quelle réalité criante et pénible, admirable et repoussante, dans le modelé de ces pieds aux muscles ressentis, où l'on sent la dureté des os, la souplesse des ligaments, et la fermeté des tendons, pieds sales, puants, suintants, calleux, durillonnés, délices du pédicure!... Tout cela est réel, je le veux bien, mais tout cela est-il vrai? en somme, cela est-il même vraisemblable? Dans quel pays a-t-on vu un groupe de docteurs ressembler à une troupe de balayeurs? Des hommes qui passent leur vie à méditer ou interpréter les Écritures, ont-ils de pareilles trognes, des mines aussi basses, des mains de portefaix, des pieds de crocheteurs, une peau aussi rude, ou, pour dire mieux, un cuir aussi épais? Est-il probable qu'ils soient vêtus de guenilles? La nature que M. Ribot prétend imiter et qu'il imite, en effet, par places avec tant de force, a-t-elle jamais présenté, même dans la nuit, même aux flambeaux, ces noirs opaques, plats, sourds, lourds, imprégnés d'encre, imperméables à l'air? Que sert, encore une fois, d'être naturaliste, si, à défaut de toute expression morale, on n'exprime pas mieux les phénomènes extérieurs, les phénomènes sensibles?... Quelle apparence, d'ailleurs, qu'on ajoutera de l'intérêt aux scènes de l'Évangile, en pré-

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PUVIS DE CHAVANNES PINX ET DEL. HELIOGRE A DURAND

LA FANTAISIE

Gazette des Beaux Arts Imp. A. Salmon, Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

LES SAINTS ANGES, PAR M. CAMBON.

Digitized by Google

sentant le Christ enfant, comme un gamin en chemise qui raconte quelque chose à des domestiques?... Si M. Ribot n'avait pas un tempérament de peintre, un talent pratique des plus rares, une habileté surprenante dans ce qui est justement si difficile, l'imitation de la chair et du derme, nous serions indifférents à ses caprices et nous ne lui ferions pas l'honneur de le gourmander ainsi. Mais de le voir s'employer à peindre ses tableaux comme on les chanterait à l'Alcazar, et prendre ses modèles de préférence dans les bas-fonds, cela nous afflige, d'autant plus que pour montrer ses robustes aptitudes, M. Ribot n'a pas besoin de singer Ribera. On peut avoir du relief sans barbouiller de suie toutes ses ombres. On peut être vivant, frappant, palpable, et n'être pas grossier. Voyez, par exemple, M. Roybet, l'auteur du *Fou sous Henri III;* il a résolu ce problème, d'être fort sans trivialité, ferme sans rudesse. Quel régal de peinture! sauf un peu de pesanteur dans le fond vert du paysage et quelques incorrections dans le dessin de la main droite, qu'on dirait sculptée au couteau, — la main gauche est excellente, — ce Triboulet, tout de rouge habillé, avec ses deux chiens gris-de-fer, tachetés de blanc et de fauve, est d'une exécution magnifique, digne du superbe pinceau de Caravage, ou plutôt d'Antoine More. Malicieux et souriant à sa malice, le fou du roi médite sans doute quelque bouffonnerie, comme de lâcher ses dogues après les mollets de quelque mignon de Sa Majesté. Sa tête, peinte à merveille, me rappelle certain nain de Velasquez, au musée de Madrid. Opposé au vert du fond, le rouge de son pourpoint et de ses chausses éclate comme une fanfare de couleurs, sans blesser l'œil, toutefois, et sans violence. C'est un coloris intense et contenu tout ensemble, caressant et fier. Il ne serait pas facile de rencontrer dans notre école moderne une qualité de peinture plus saine, plus mâle, plus réjouissante.

IX.

Mais revenons à nos *stylistes,* et tâchons maintenant de ne pas les trouver précieux. Inventeur du tableau de genre antique, Miéris athénien, M. Gérôme a réduit aux proportions de la peinture familière une scène qui voulait être peinte en grand : *César et Cléopâtre.* C'est le moment où la coquette reine d'Égypte, s'étant fait porter, roulée dans un tapis, sur les épaules d'Apollodore, a pénétré *incognito* auprès de Jules César. Pour ne pas diviser l'intérêt, le peintre a rejeté, dans le fond et dans l'ombre, une figure qui est toujours au premier plan partout où elle paraît, partout où l'esprit la voit : celle de César, qui d'ailleurs, assise devant un bureau, ressemble ici à un greffier du Sénat. Cet arrangement

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

malheureux n'est pas le seul défaut qu'on reproche à M. Gérôme : son dessin manque de justesse; sa figure de Cléopâtre est charmante, mais à la façon moderne. L'esclave qui la montre, voluptueuse et déballée, a d'énormes genoux et des pieds énormes. Tout le fond d'architecture est admirable, et c'est beaucoup; mais ce n'est point assez. Qui croirait que c'est par le côté intelligent qu'a péché cette fois un peintre plein d'intelligence? Mais nous le retrouverons lui-même, avec des qualités exquises, dans un petit tableau tiré de l'histoire orientale : la *Porte de la mosquée.*

Par contre, M. Bonnat, qui cette année a fait sensation, nous semble avoir choisi une toile démesurée pour peindre l'anecdote de *Saint Vincent de Paul* prenant la place d'un galérien. Il y a quelque chose d'un peu pesant et d'un peu *gros* dans cette peinture, bien étudiée d'ailleurs et modelée avec énergie. En revanche, on peut regarder comme un petit chef-d'œuvre les *Napolitains à la porte du palais Farnèse :* personne n'aurait fait mieux. Le tableau de M. Jourdan, les *Secrets de l'Amour,* bien entouré qu'il est, conserve de la consistance dans sa délicatesse et le torse entièrement nu de cette jolie femme aux carnations fraîches et blondes, beauté moderne qui reçoit avec grâce la confidence de l'amour antique, est un des meilleurs morceaux du salon et doit être l'ouvrage d'un esprit distingué. Le peintre est un élève de M. Jalabert, et il n'a pu que se polir au contact d'un maître aussi distingué lui-même. Quel charme pénétrant, quelle douce mélancolie dans le *Portrait de madame C...!* Une Italienne, peut-être, à en juger par le type de ses traits, par quelques mèches de cheveux rebelles et aussi par un costume dont l'ajustement rappelle André del Sarte, jusque dans le ton gris-violet des manches à crevés. Voilà une imitation fidèle de la nature; mais quelle différence entre une imitation pareille et ce que serait une vérité photographique ! Avec quelle intimité le peintre y a compromis son cœur ! Quelle manière aimable d'interpréter le vrai ! En choisissant le moment le plus favorable à l'expression d'une physionomie, en l'observant avec ce magnétisme sympathique et intelligent qui est son privilége, l'artiste sait y découvrir un sentiment, une pensée, un caractère, et en dégager l'image. Le pinceau n'est alors qu'un serviteur facile et docile qui obéit aux mouvements de l'âme et les traduit par une manière passée ou ressentie, fine ou puissante, mâle ou tendre. Ici la douceur du faire répond à la douceur du sentiment exprimé. Un léger voile de mélancolie attiédit les lumières, tranquillise les ombres, et malgré le rendu plus ferme du corsage, il semble que la figure entière a reculé au second plan pour ne pas être heurtée par le spectateur.

Il y a aussi beaucoup de délicatesse et de grâce dans le *Portrait de*

Digitized by Google

Mlle Charlotte de G... par M. Hébert. Une jeune enfant aussi frêle ne pouvait être peinte que d'une touche délicate, et cette fois l'exécution de l'artiste, facile et indicative, libre et fine, est convenable à la nature représentée, et dit parfaitement ce qu'il fallait dire. Les visiteurs bien avisés remarquent encore d'autres portraits : celui de la *baronne G.*, par M. Henner; il est conçu comme un profil de camée, modelé discrètement trop discrètement même, car ce qui rappelle une pierre gravée doit être buriné avec plus de résolution. — Celui de M. Giacomotti, qui représente une dame brune vue à mi-corps, et vêtue d'une robe de satin blanc : c'est un des meilleurs du salon, malgré le ton crayeux de la robe. — Celui de *M. Cantaloube*, par M. Cambon, portrait qui semble peint au tampon, à la façon d'Hippolyte Flandrin, et qui n'en est pas moins d'un relief extraordinaire et d'une belle venue, malgré la crudité extrême que produit une cravate d'un bleu pur et dur, sur un fond vert drap de billard. — Enfin celui de M. Perignon, expert en ce genre, — et le *Portrait de Mme Ernesta Grisi*, par M. Bonnegrace, praticien d'une forte trempe et d'une adresse consommée, qui, de plus, méritait les honneurs du salon carré, non-seulement pour avoir peint un personnage officiel, M. le comte de Flahault, mais pour l'avoir peint avec tant de naturel, de justesse et de mesure, en ménageant à propos sa pâte quelquefois trop abondante, et en conservant à ce vieillard cassé, accablé par l'âge, la grâce ineffaçable d'un gentilhomme accompli.

L'imitation précise et l'interprétation libre, ce sont là les deux manières de faire un portrait, et ces deux manières ont été personnifiées par Holbein et Van Dyck. C'est à la première qu'appartient le portrait de M. Dumon, ancien ministre, par M. Henri Lehmann. On vante beaucoup cette peinture, qui est en effet d'une telle vérité qu'on la dirait estampée sur le vif. M. Lehmann a été séduit sans doute par le souvenir de M. Ingres, attaquant avec tant de sincérité et de décision, dans le fameux portrait de M. Bertin, notre costume moderne, si étriqué, si ingrat, si triste. Ici le peintre avait affaire à une personne dont l'attitude, la tenue, la manière d'être, sont précisément le rebours du pittoresque. Tête sèche, parcheminée, intelligente, presbytérienne, colorations flétries, caractère entier et roide; redingote noire, plate et pauvre, gilet suranné de forme et de coupe, cravate de Prud'homme, le tout se détachant sur un fond uni, vide et neutre; telle est l'effigie de M. Dumon. Tout ce qu'il a de talent et de savoir, particulièrement dans cet art du portrait où il a si souvent excellé, M. Henri Lehmann l'a fait servir ici à reproduire la nature avec une exactitude inexorable, sans y mettre du sien, en la dessinant, la modelant, la scrutant *ne varietur*... Mais est-il bien

Digitized by Google

nécessaire de respecter à ce point la physionomie et l'allure de son modèle quand elles sont ultra bourgeoises?.. Place aux franchises de l'art, et, s'il le faut, à ses mensonges.

Singulière rencontre! Comment se fait-il que ce soit précisément un académicien raffiné, un artiste initié de longue date aux secrets du style, qui nous donne lieu de lui reprocher une imitation littérale, un *fac simile* de la nature, tout comme si nous étions aux prises avec quelque officier du bataillon des réalistes? Ce bataillon, commandé par M. Courbet, a perdu un de ses lieutenants, M. Roybet, qui évidemment passe au tiers parti. C'est à lui que se rattache, il me semble, un jeune peintre, M. Claude Monet (ne pas confondre avec Manet), qui en est à ses premières armes, et qui a débuté au salon par un grand portrait en pied. Le mot portrait n'est peut-être pas très-juste. La personne représentée, *Camille,* peut se regarder comme un type de ces femmes courues, qui déjà peintes à plusieurs couches avec du blanc de perles et du carmin, passent fièrement, parées de leurs vices et de leur élégance, imposant leurs modes à la vertu, leur esprit aux chroniqueurs, et leur néologismes à la langue verte. Il y a de la tournure en ce grand portrait de *Camille,* et de quoi faire délivrer à M. Claude Monet un certificat de vie pittoresque. La robe d'un vert tendre, rayé de noir, est très-habilement imitée dans ses reflets et formulée dans ses plis, et le visage de Camille ne manque pas de vérité, puisqu'il est parfaitement factice, tel que ces dames se le composent, avec des yeux agrandis par l'antimoine et des joues en peau de Suède, comme leurs gants.

Un autre portrait nous a frappé, celui de la duchesse Colonna, qui est entrée depuis quelque temps dans la communauté des sculpteurs, et qui s'appelle en religion Marcello. C'est l'ouvrage d'une débutante, Mlle Riesener, digne élève de son père. Elle peint hardiment, d'une brosse généreuse, dans le goût des Lawrence et des Gainsborough, avec le sentiment de la haute distinction et de la grâce désinvolte qu'il fallait ici manifester, sous peine de mentir.

En somme, la moyenne du portrait nous paraît être montée ou s'être maintenue, du moins, à un niveau assez élevé. On en voit au salon quelques-uns qui sont signés de noms inconnus et qui méritent à la fois la critique et l'attention, notamment celui de M. Moisson Desroches, ingénieur du plus grand mérite, que nous avons vu il y a longtemps quand nous étions au collége de Rodez, et que nous voyons revivre tout à coup, dans son portrait peint par sa fille, remuant, nerveux, étincelant d'intelligence, et d'une laideur rendue impossible à force d'esprit.

Nous l'avons remarqué souvent, en étudiant l'histoire de la peinture,

Digitized by Google

il est très-rare que les artistes n'aient pas réussi à se peindre eux-mêmes et à peindre leurs proches. Les plus étonnants portraits de Rembrandt sont ceux de sa femme et de sa mère. Holbein a été sublime dans le tableau de sa famille qui est au musée de Bâle. Rubens n'a jamais été plus Rubens que lorsqu'il a pris pour modèles sa femme et ses deux enfants. Pourquoi? Ce n'est point parce que le peintre était familiarisé avec les traits de ses parents, car l'habitude de regarder une personne empêche souvent de la bien voir. C'est parce qu'une parfaite connaissance de l'original leur a fait saisir le caractéristique de son âme. Qu'un étranger se présente chez le Van Dyck de son choix : l'artiste ne verra d'abord en lui que son extérieur, la construction de sa tête et de ses mains, des os recouverts de chair. La ressemblance restera cachée d'abord sous le vernis des politesses banales. Puis, au moment de la pose, le modèle aura, comme le père de Diderot, sa *physionomie du dimanche*. De là le nombre infini de ces portraits inertes, ennuyeux, plus importuns que la « sonate » et qui vous poursuivent de leurs yeux sans regard. Le public, chose bizarre, les croit flattés, tandis qu'ils sont, au contraire, dénigrés et travestis.

Flatter un portrait? c'est plus que le droit du peintre, c'est son devoir, si l'on emploie ce mot *flatter* dans son acception véritable. Flatter, en effet, c'est négliger ou atténuer les accents inutiles et les détails insignifiants, amplifier les autres et y insister, de façon à mettre en relief le caractère de l'individu, restitué dans son être intime, et dégagé des accidents momentanés, des circonstances accessoires qui en offusqueraient la vue. Ainsi, que le lecteur veuille bien s'en souvenir, la vérité vraie d'un portrait, c'est encore la vérité générale, celle qui démêle le permanent dans l'accidentel, et qui, ramenant le modèle à l'unité de sa vie, le particularise d'autant mieux qu'elle rassemble et résume en un seul moment tous les moments où il est semblable à lui-même. Voilà comment la pure et simple imitation des réalistes est si insuffisante. A mesure qu'ils serrent de plus près la lettre, l'esprit leur échappe. A mesure qu'ils s'approchent du réel, ils s'éloignent du vrai, et leur traduction mot à mot, loin d'être éloquente, n'est pas même fidèle.

Eh! quelle est donc cette opération supérieure de l'esprit qui flatte la nature, non par une imitation servile, mais par une création plus belle et plus fière? Quel nom faut-il donner à cette flatterie? Elle a un nom illustre, elle s'appelle le *style*. Et cela, pour le coup, c'est un drapeau sous lequel on peut combattre : c'est le drapeau que tous les maîtres ont porté, tous les grands maîtres.

(*La fin au prochain numéro.*) CHARLES BLANC.

Digitized by Google

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE GÉRICAULT

VANT de mettre la dernière main à un travail étendu sur Géricault, que je poursuis depuis plusieurs années, je me décide à publier par fragments le catalogue de l'œuvre de ce grand peintre. Deux motifs m'engagent à en agir ainsi. J'ai hâte de rendre ce commencement d'hommage à l'artiste le plus original, le plus puissant de notre pays et de notre temps; puis j'espère que cette publication anticipée n'aura pas seulement pour résultat de rappeler l'attention du public sur tant d'œuvres importantes, mais qu'elle me vaudra aussi un bon nombre de documents qui existent, qui me manquent et me sont pourtant indispensables pour compléter un travail que je voudrais rendre moins indigne d'un homme pour lequel je professe une entière admiration. Je m'adresse donc avec confiance à tous ceux qui possèdent des peintures, des dessins ou des lettres de Géricault, et en les priant de me communiquer les renseignements qui peuvent me servir, il me semble que je les convie moins à m'aider dans une œuvre personnelle, qu'à concourir pour leur part à donner tout son lustre à l'une des plus grandes gloires de notre école. J'espère d'ailleurs que, malgré son inévitable aridité, on trouvera quelqu'intérêt dans ce premier catalogue, celui des lithographies, que je publie aujourd'hui. La lithographie n'est pas, comme la gravure, une traduction, une interprétation plus ou moins exacte, plus ou moins fidèle de la pensée du maître. Ce que nous avons sous les yeux, c'est son propre dessin, tiré à plusieurs exemplaires, mis par le moyen de l'impres-

Digitized by Google

sion à la portée d'un grand nombre de personnes, et aucune production n'est aussi propre à faire pénétrer dans l'intimité de la manière et du talent d'un artiste. Au temps de Géricault, la lithographie était un art tout nouveau. Il l'a maniée dès l'abord avec une grande supériorité et on peut dire qu'il en est l'un des créateurs. Chez lui le dessinateur, le compositeur, l'inventeur, surpassent peut-être le peintre, et il trouvait dans ce procédé énergique et rapide le moyen d'exprimer par leurs traits fondamentaux des projets minutieusement étudiés et longuement mûris. Quelques-unes des lithographies de Géricault sont des œuvres accomplies et de la plus haute portée. On ne saurait, sans les connaître, apprécier ce grand artiste tout entier, de sorte que j'ai quelques motifs d'espérer qu'en facilitant une étude pleine de charmes et d'enseignements, ce modeste catalogue me donnera la seule récompense que je puisse ambitionner pour des peines, des soins, des soucis que connaissent seuls ceux qui ont entrepris de pareils travaux. Il n'existe qu'un très-petit nombre de collections un peu complètes de lithographies de Géricault. Elles étaient peu appréciées, peu recherchées pendant la vie de leur auteur, et même pendant une vingtaine d'années après sa mort, de sorte que certaines planches sont de la plus grande rareté. MM. His de Lasalle, Bruzard, Constantin, Parguez et Jamar sont, à ce que je crois, les seuls amateurs qui les aient recueillies au fur et à mesure de leur publication. La riche collection Bruzard a heureusement passé tout entière au Cabinet des Estampes; les plus belles pièces rassemblées par Constantin appartiennent aujourd'hui à M. le duc d'Aumale; la collection de M. Jamar, acquise par M. de Triqueti, est venue compléter l'œuvre déjà considérable de cet artiste distingué; celle de M. Parguez a été dispersée, et les pièces précieuses qu'elle renfermait sont entrées dans le Cabinet des Estampes et dans les collections particulières. C'est à ces sources peu nombreuses, mais abondantes, que j'ai puisé. Les secours ne m'ont pas manqué pour mener à bonne fin ce petit ouvrage, et si j'ai mal fait, c'est ma faute. Les principaux amateurs de Paris, MM. His de Lasalle, de Triqueti, Marcille, Moignon, Valton, les élèves et les amis de Géricault : MM. Dreux-Dorcy, Léon Cogniet, Montfort, Lehoux, ont mis à ma disposition, avec la plus parfaite obligeance, leurs collections, leur savoir, leurs souvenirs, des renseignements de toute sorte. Mais je dois des remercîments tout particuliers à M. Jamar, qui n'a épargné ni son temps ni sa peine pour m'aider à donner les *états de services* de son maître vénéré. Si le public accueillait avec bienveillance ce premier travail, je le ferais suivre prochainement des catalogues des tableaux et des dessins qui sont presqu'entièrement terminés.

Digitized by Google

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

L'œuvre lithographique de Géricault se compose de cent pièces, auxquelles nous avons ajouté la seule gravure à l'eau-forte qu'il ait faite et qui porte dans ce catalogue le n° 101. Ces cent une pièces exécutées entre 1817 et 1824 sont, soit entièrement de la main de Géricault, soit faites sous sa direction et avec son concours. Les pièces publiées par divers artistes, d'après ses ouvrages, ont été mises à la suite et ne sont pas numérotées.

Autant que cela a été possible, nous avons suivi pour le classement l'ordre chronologique.

Tous les titres imprimés en CAPITALES existent sur les pièces originales.

Les titres que nous avons dû introduire sont imprimés en PETITES CAPITALES.

Les inscriptions lithographiques (noms de l'auteur, du lithographe, de l'imprimeur, adresses etc.) sont imprimées en caractères *italiques*.

La signature de Géricault mise par lui-même dans le dessin est imprimée entre guillemets.

Nous nommons pièce encadrée celle qui est entourée d'un trait ou filet.

Toutes les mesures sont prises en millimètres.

Pour les pièces encadrées, ces mesures sont prises sur le trait qui les entoure.

Pour celles qui ne le sont pas, sur la plus grande hauteur et la plus grande largeur du dessin.

Suivant l'usage, nous désignons par un R une pièce rare; par RR une pièce plus rare; par RRR une pièce très-rare.

LITHOGRAPHIES.

1. RRR. BOUCHERS DE ROME. Deux bouchers à cheval, en costume de paysans romains et armés de la longue pique, conduisent des bœufs qu'excite un chien. On aperçoit un troisième cavalier dans le lointain, à droite.

C'est la première lithographie de Géricault. Il la fit en 1817, peu de temps après son retour de Rome.

1er état, à gauche, au-dessous du trait carré : *Géricault 1817;* à droite : *Lithog. de C. de Last.* Je ne connais qu'un exemplaire de cet état, si intéressant par la date. C'est une épreuve d'essai imprimée sur un papier qui porte de l'arabe au verso.

2e état. De même, mais sans la date.

H., 171. — L., 243 mill.

Digitized by Google

2. RRR. Portrait d'homme a mi-corps ; la tête de face, la main droite passée dans le gilet.

Cette pièce, entièrement dessinée à la plume, n'a pas été mise dans le commerce; elle n'a même pas été tirée du vivant de Géricault, qui probablement n'en était pas satisfait. Elle est, en effet, très-lourde et, en somme, l'une des moins bonnes œuvres du maître. Elle représente M. Brunet, ami intime du peintre, et qui a laissé quelques écrits sur l'économie politique. A la vente de Géricault, faite les 2, 3 et 4 novembre 1824, la pierre tomba entre les mains de M. Bruzard, qui l'effaça après en avoir fait imprimer quelques épreuves.

1er état avant toute lettre, trait carré incomplet, RRR.

2e état, *Géricault, del. — Lith. de C. Motte.*

H., 184. — L., 148 mill.

3. RR. Le porte-étendard, jeune homme avec de longs cheveux qui paraissent blonds; costume noir à crevés, large fraise blanche. Il est vu jusqu'à mi-jambes et porte un étendard blanc sur l'épaule droite.

Cette pièce, exécutée au crayon et au lavis, n'a jamais été mise dans le commerce. Comme la précédente, elle n'a été tirée qu'après la mort de l'auteur et on n'en a imprimé que quelques épreuves. A gauche, en bas : *Géricault.* Sans nom d'imprimeur.

H., 168. — L., 141 mill.

4. RRR. Trompette de lanciers. Il est en grande tenue, à cheval, vu de face ; il tient sa trompette, appuyée sur sa cuisse droite.

Cette planche, entièrement exécutée à la plume, ne porte ni titre ni inscription. Elle est d'une extrême rareté et il n'en existe, croyons-nous, que deux épreuves : celle du Cabinet des Estampes et celle de M. de Triqueti. Au coin, à gauche, dans le dessin, les initiales de Géricault (T G) renversées. (Géricault, peu familiarisé encore avec la lithographie, avait négligé de les écrire en sens inverse.) Le *G* est en partie mangé par le nettoyage de la marge. L'épreuve du Cabinet des Estampes est plus étroite du côté gauche que celle de M. de Triqueti, et le *G* a entièrement disparu. Elle lui est par conséquent postérieure.

H., 387. — L., 204 mill.

5. RRR. Portrait de M. delanneau, proviseur du collége de Sainte-Barbe. Au crayon. Cette pièce, qui au premier abord peut paraître peu importante, est supérieure par la puissance et la science du dessin, par la naïveté de l'exécution, aux meilleurs ouvrages du même genre de cette époque.

Sans lettres. Sans encadrement.

H., 145. — L., 138 mill.

6. R. LA LAITIÈRE ET LE VÉTÉRAN. Vignette d'une romance de F. Bérat. Une laitière agenouillée panse la jambe d'un soldat blessé, assis sur le bord d'une charrette. Lithographie à la plume.

Cette pièce fut faite par Géricault pour Berton, son ami et son camarade, à l'atelier Guérin. Sans encadrement.

H., 75. — L., 125 mill.

7. R. JE RÊVE D'ELLE AU BRUIT DES FLOTS. Vignette d'une romance par Amédée de Beauplan. Turc assis sur un rocher près de la mer. Ciel orageux.

M. Bruzard, pour donner plus de prix à l'épreuve qu'il possédait, usa de l'avis

Digitized by Google

que M. Jamar lui avait donné de l'endroit où un certain nombre d'exemplaires de cette pièce pouvaient être acquis à un prix très-modéré pour les acheter et les détruire.

Sans encadrement. A droite, au-dessous de la composition : *Lith. de G. Engelmann.*

H., 165. — L., 180 mill.

8. RR. MAMELUCK DE LA GARDE IMPÉRIALE DÉFENDANT UN JEUNE TROMPETTE BLESSÉ CONTRE UN COSAQUE QUI ARRIVE AU GALOP. Le cheval du trompette se cabre. Le Mameluck debout, le pied sur un cadavre de Cosaque, le soutient de la main gauche et attend le choc de l'ennemi. C'est une figure admirable de résolution, de courage impassible, d'héroïsme sans emphase.

Sans lettres.

H., 342. — L. 279 mill.

9. RR. BOXEURS. L'un des deux combattants est un nègre. Son torse, d'un modelé puissant, est dessiné à la plume, le reste de la figure est au crayon. C'est l'inverse pour l'autre personnage. D'autres boxeurs sont assis à terre et se reposent en regardant l'assaut. Divers personnages suivent le combat et discutent le mérite des coups.

Cette lithographie, d'une étonnante vigueur, est de la plus grande beauté. Sans encadrement.

1er état, avant toutes lettres. RRR.

2e état : *Lithogie de C. Motte, rue des Marais, Fg St-Gn.*

H., 350. — L., 417 mill.

10. RR. UN CHARIOT CHARGÉ DE SOLDATS BLESSÉS, TRAÎNÉ PAR TROIS CHEVAUX. La voiture est arrêtée. Un blessé s'appuie d'un côté sur une béquille, de l'autre côté sur le brancard de la voiture et semble y demander une place. Le cheval du milieu mord la croupe du cheval de volée. Le charretier se retourne au bruit et gourmande ses bêtes.

1er état avant toutes lettres: RRR.

2e état, signé à gauche à la plume dans le dessin : « Géricault; » au dessous: *Lithogie de C. Motte.* Sans encadrement.

H., 285. — L., 292 mill.

11. RRR. DEUX CHEVAUX GRIS-POMMELÉ QUI SE BATTENT DANS UNE ÉCURIE. Ils se mordent au cou en se cabrant. Le garde-écurie, en manches de chemise et coiffé d'un bonnet de police, les frappe d'un balai pour arrêter le combat. Un second hussard, couché sur la paille au premier plan, dans l'ombre, se réveille au bruit et les regarde. On voit à gauche, au-dessus de la mangeoire, la tête d'un troisième cheval.

Il n'existe à notre connaissance que cinq épreuves, dans trois conditions différentes, de cette belle pièce :

1° Une sur papier blanc. Collection de Triqueti, provenant de M. Jamar.

2° Deux sur papier jaunâtre : l'une au Cabinet des Estampes, provenant de la collection Bruzard; l'autre appartenant à M. Moignon.

3° Deux imprimées à deux teintes : la première dans la collection de M. His de Lasalle, autrefois dans celle de M. Parguez; la seconde appartient à M. Langlais.

Géricault, d'après les souvenirs très-précis de M. Jamar, n'a connu que deux épreuves de cette pièce, imprimées l'une et l'autre à une seule teinte. Il donna à son élève l'une d'elles, ce qu'il regretta d'avoir fait, lorsque la rupture de la pierre

Digitized by Google

le mit dans l'impossibilité d'avoir d'autres exemplaires de cette estampe. Mais, avec sa générosité ordinaire et malgré l'offre que lui fit M. Jamar, il refusa de reprendre ce qu'il avait donné.

Il paraît probable que l'imprimeur Motte, pour satisfaire à un goût de l'époque, essaya l'impression à deux teintes sans consulter Géricault, et que la pierre s'étant brisée dès le tirage des premières épreuves, il ne lui fit pas part de cette tentative et lui livra seulement deux épreuves tirées à une seule teinte, en gardant par devers lui les autres pièces, qui passèrent depuis dans diverses collections.

A proprement parler, les épreuves sur papier teinté ne constituent pas un état différent de celles sur papier blanc, tandis que les épreuves à deux teintes dues à l'impression de deux pierres forment réellement une condition d'épreuves particulière, un véritable *état*. Ces cinq pièces ne sont en réalité que des épreuves d'essai. Elles ne sont que grossièrement ébarbées et manquent du trait carré qui devait sans doute entourer une planche de cette importance. Ce trait est vaguement indiqué seulement aux deux bords de la largeur.

H., 270. — L., 348 mill.

12. R. RETOUR DE RUSSIE. Au milieu des neiges, un grenadier manchot tient la bride du cheval d'un cuirassier aveugle qui a le bras gauche en écharpe; un chien harassé les suit. Au second plan, on voit un soldat d'infanterie qui porte un camarade sur son dos. L'expression des têtes est admirable. Le cuirassier, résigné, appuie la main sur l'épaule du grenadier, dont le visage exprime une profonde tristesse.

Cette pièce importante, imprimée à deux teintes, est signée à droite, dans le dessin : « Géricault. »

1er état sans le titre : *Lithog. de C. Motte, rue des Marais, fg St-Germain.*

2e état, avec le titre et à droite, au-dessous de la signature de Géricault : *Au Dépôt gal de lithographies, quai Voltaire, IV.* L'adresse de l'imprimeur effacée.

Il existe quelques épreuves sur papier blanc. M. His de Lasalle possède du cuirassier seul un beau dessin à la mine de plomb et repris à la plume. C'est une première pensée pour cette admirable lithographie.

M. Jamar nous a raconté qu'ayant été chargé par Géricault de vendre cette pierre, il ne put en trouver que 100 francs, que lui en donna Mme Brossier, quai Voltaire, 17. La pierre seule avait coûté 60 ou 70 francs.

H., 443. — L., 361 mill.

13. RR. Caisson d'artillerie. Un caisson à demi renversé; un cheval tué; un soldat, un pied sur la roue, l'autre dans le caisson, tient de la main droite une mèche allumée et montre le poing à un groupe de soldats russes qui semblent se consulter.

Sans aucune lettre. A l'époque où Géricault fit cette énergique estampe, ses lithographies étaient si peu estimées que M. Jamar ayant été chargé par son maître d'aller en chercher quelques épreuves, Mme Delpech lui fit observer que Géricault, n'ayant pas besoin de travailler pour vivre, ferait bien mieux de renoncer à ce métier.

H., 414. — L., 523 mill.

14. LE FACTIONNAIRE SUISSE AU LOUVRE. Un ancien soldat, avec une jambe de bois, coiffé d'un chapeau rond et en redingote, se présente pour traverser le Louvre

Digitized by Google

et est arrêté par un factionnaire de la garde royale suisse. Le vieux militaire, indigné, déboutonne sa redingote et lui fait voir sa croix d'honneur, en lui disant : « Sentinelle, portez arme ! » (Tiré du *Constitutionnel* de 1817.) La foule applaudit. Les fonds, représentant les Tuileries, ont été dessinés par Horace Vernet.

1er état avant le titre et *Géricault 1819. — Imp. lithog. de F. Delpech,* RRR.

2e état, de même et avec le titre : R.

M. His de Lasalle possède un beau croquis à la mine de plomb qui a servi à Géricault pour cette pièce. Il est dans le même sens que la lithographie, mais le factionnaire a l'arme au bras. Au verso, l'artiste, après avoir calqué son dessin, a changé le mouvement du Suisse, qui est au port d'arme.

H., 395. — L., 330 mill.

15. RRR. ARTILLERIE A CHEVAL DE LA PREMIÈRE GARDE IMPÉRIALE CHANGEANT DE POSITION. Deux soldats du train conduisent une pièce de canon attelée de quatre chevaux au galop et se présentant de face. L'officier qui commande la batterie, et dont on ne voit que la tête, est placé près du soldat monté sur le timonier. Il est coiffé d'un colback, ainsi que les canonniers placés derrière la pièce.

Cette planche énergique, et d'une exécution très-vive, fut exécutée par Géricault dans son atelier du faubourg du Roule pendant qu'il travaillait au *Radeau de la Méduse*. Le jour où il la fit, au moment où M. Jamar quitta l'atelier, vers cinq ou six heures du soir, elle n'était pas commencée. Lorsqu'il revint à onze heures, elle était terminée. Géricault était si impatient de voir le résultat de son travail qu'il pria M. Jamar de courir chez Motte, l'imprimeur, et de lui en faire immédiatement tirer une épreuve. M. Jamar trouva Motte couché, qui finit pourtant par venir parlementer, et de sa fenêtre lui dit en riant « que ces artistes étaient de bien drôles de corps, et qu'on ne venait pas réveiller les gens à pareille heure. » Géricault dut attendre au lendemain.

Cette pièce est signée au grattoir, à droite, dans le dessin : « Géricault. »

Il n'existe, à ma connaissance, que cinq épreuves de cette belle lithographie. Elles appartiennent au Cabinet des Estampes, à MM. His de Lasalle, de Triqueti, Mène et Moignon. Celle de M. Moignon est une pièce admirable qui mérite une mention particulière. Elle a été coloriée à l'aquarelle par Géricault lui-même, qui lui a fait subir des changements notables et très-heureux. La lumière est beaucoup moins disséminée que dans la lithographie et, l'effet est d'une grande puissance. Le peintre a modifié les coiffures des deux soldats du train, en y ajoutant des plumets. Il a accusé la visière et agrandi la plaque du schako du premier, auquel il a aussi mis des épaulettes. Il a relevé le fourniment, mis la jambe droite dans l'ombre, ce qui donne de la valeur à la tête du cheval, dont il a degagé le poitrail en remplaçant la bricole par un collier. Cette planche, qui est un véritable tableau, a appartenu jusqu'à ces derniers temps à M. Gihaut.

H., 300. — L., 385 mill.

16. RRR. BATALLA DE CHACABUCO, GANADA SOBRE LOS ESPANOLES EL 12 DE FEBRERO 1817, POR LAS TROPAS DE BUENOS-AYRES, MANDADAS POR EL CAPITAN GENERAL Dn JOSE SAN MARTIN. DEDICADO A LOS HEROES DE CHACABUCO Y MAÏPU.

Au fond, des collines, du sommet desquelles l'infanterie se précipite au pas de charge ; dans la plaine, les canons tonnent, les bataillons s'entre-choquent. Les

Digitized by Google

adversaires s'acharnent autour d'une maison, qui paraît être un poste fortifié. Le général va porter le coup décisif et lance son escorte.

M. His de Lasalle possède des épreuves de cette pièce et de la suivante coloriées par Géricault.

H., 388. — L., 494 mill.

17. RRR. BATALLA DE MAÏPU, GANADA SOBRE LOS ESPAÑOLES EL 5 MARZO 1818, POR LAS TROPAS ALIADAS DE BUENOS-AYRES Y CHILE, MANDADAS POR EL CAPITAN GENERAL DON JOSE DE SAN MARTIN. DEDICADO A LOS HEROES DE CHACABUCO Y MAÏPU.

Le général en chef, entouré de son état-major, écoute le rapport d'un aide de camp. A droite, un convoi de prisonniers conduit par un officier.

Signée dans le dessin à gauche : « Géricault. »

Cette pièce a été répétée en gravure par Hemly. Aqua-tinta. — (H., 194. — L., 264 mill.) — Il y en aussi une copie par Raffet.

M. de Triqueti possède un dessin à la mine de plomb pour cette composition.

H., 377. — L., 535 mill.

18. RRR. Dn JOSE DE Sn MARTIN, GENERAL EN XEFE DE LOS EXERCITOS ALIADOS DE BUENOS-AYRES Y CHILE. Portrait du général San-Martin.

H., 335. — L., 265 mill.

19. RRR. Dn MANUEL BELGRANO. GENERAL EN XEFE DEL EXERCITO AUXILLAR DEL PERU. Portrait du général Don Manuel Belgrano.

Nous ne connaissons qu'une épreuve de cette pièce, qui appartient à M. de Triqueti.

H., 332. — L., 263 mill.

Ces quatre pièces furent faites pour un jeune homme nommé Cramer, sous-lieutenant de l'armée française, licencié en 1815, et qui avait pris du service dans l'armée de l'indépendance américaine, où il devint aide de camp du général San-Martin. Revenu a Paris, il fut amené par un ami commun à l'atelier de Géricault, à qui il vit lithographier des sujets militaires. Il lui raconta ses campagnes et obtint qu'il lui fît gratuitement ces quatre planches, disant que, de retour à Buenos-Ayres, elles feraient sa fortune. Géricault ne tarda pas à se fatiguer d'un travail pour lequel il n'avait pas les éléments nécessaires. Il remplit cependant sa promesse. Mais ces quatre grandes lithographies ne sont pas parmi ses meilleures. Elles sont d'une très-grande rareté.

20. R. A CHEVAL. Bivouac : des cuirassiers brident leurs chevaux. On remarque à droite un groupe formé d'un trompette, d'un cuirassier vu de dos et penché du côté droit, et d'un autre qui bride sa monture. *Imp. lithog. de F. Delpech.*

H., 317. — L., 428 mill.

21. MARCHE DANS LE DÉSERT. Napoléon à pied, au premier plan, fait signe à un groupe de soldats d'avancer. A droite, en arrière, son état-major. A gauche, une pièce de canon, et plus loin un corps de cavalerie. Signé à gauche, dans le dessin : « Géricault. »

1er état, sans titre : *Géricault, del. — Litho. de C. Motte.*

2e état, de même, mais avec le titre.

C'est une planche pour l'*Histoire de Napoléon,* par Arnault. M. His de Lasalle

Digitized by Google

possède deux dessins importants à la mine de plomb, au recto et au verso de la même feuille. L'un est une première pensée de ce sujet, avec des variantes considérables; l'autre, la composition telle qu'elle a été exécutée.

H., 290. — L., 411 mill.

22. PASSAGE DU MONT SAINT-BERNARD. A droite, un peu en arrière, Napoléon à pied, sur une pente de neige, une main dans le gilet, fait un signe de l'autre aux moines qui apportent des corbeilles de pain. A droite, au premier plan, des officiers à cheval; au centre, deux soldats et un guide à cheval, vus de dos; à gauche, quatre soldats tirent des cordes attachées à un canon qu'on ne voit pas; au fond, les montagnes neigeuses et l'hospice. Sans signature dans le dessin.

1er état avant le titre, avant les montagnes teintées : *Géricault, del. — Litho. de C. Motte, r. des Marais.*

2e état avant le titre, avec les montagnes teintées : *Géricault, del. — Litho. de C. Motte, r. des Marais.*

3e état, avec le titre : *Géricault, del. — Litho. de C. Motte, r. des Marais.*

M. His de Lassalle possède un beau croquis du maître pour cette composition. Il est à la mine de plomb. Le groupe du centre, au premier plan, a été modifié sur la pierre.

H., 358. — L., 416 mill.

23. LARA BLESSÉ. Il s'affaisse sur son cheval; son page, vu de dos, le soutient d'une main et tient de l'autre la bride de son cheval.

Cette pièce, très-finement terminée, est entièrement de la main de Géricault. Premier tirage chez Delpech, second tirage chez Villain.

1er état, avant le titre : *Géricault. — I. lith. de Delpech.*

2e état, avec le titre : *Géricault. — Lith. de Delpech.*

3e état, avec le titre : *Géricault. — Lith. de Villain.*

M. His de Lasalle possède un calque de la main du maître pour cette composition.

H., 178. — L., 231 mill.

24. LE GIAOUR. Il se retourne sur son cheval, regarde en arrière et montre d'un air menaçant le poing à la ville qu'il vient de quitter.

1er état : avant toute lettre, publié par Mme Delpech, (H., 175. — L., 240 mill.) RRR.

2e état, avec le titre et : *Géricault. — Chez Gihaut, bard des Italiens, n° 5,* et plus bas : *I. lith. de Villain.* Dans ce second tirage, la planche a été réduite sur les quatre côtés.

H., 150. — L., 213 mill.

Ce sont ces deux pièces et les difficultés que Mme Delpech fit à Géricault pour leur publication qui amenèrent ses relations avec MM. Gihaut frères, qui, depuis cette époque, furent les éditeurs de la plupart de ses lithographies. Mme Delpech publiait à cette époque (1819-1820) un album annuel composé de dessins dus aux artistes alors en renom (Picot, Alaux, Carle Vernet, Mlle Lescot, etc.). Géricault voulut y faire admettre le Giaour, ce qu'elle refusa. De là la rupture.

LITHOGRAPHIES EXÉCUTÉES EN ANGLETERRE.

25. R. SHIPWRECK OF THE MEDUSE. « Croquis au trait et à l'encre. Il était distribué au public lors de l'exposition à Londres du tableau de Géricault. Ce croquis est

Digitized by Google

fait presque entièrement par Charlet, nous le savons de lui-même. » (Colonel de La Combe, *Charlet, sa vie et ses œuvres*, p. 274.)

Ce renseignement n'est pas tout à fait exact. Cette petite pièce, dessinée par Géricault, a été terminée par Charlet. Sans encadrement, sans signature. *C. Hullmandell's lithography.*

H., 100. — L., 160 mill.

Suite des grandes lithographies anglaises. — 12 planches et un titre. Publiées à Londres en 1821.

26. R. (Titre.) Un fourgon attelé. Sur la toile qui le recouvre, cette inscription : « VARIOUS SUBJECTS DRAWN FROM LIFE AND ON STONE BY J. (J pour T) GERICAULT, » que lit un homme portant une pancarte où sont ces mots : « SHIPWRECK OF THE MEDUSE. » En bas : *J. Géricault, inv^t, n°-12 s. London. Published and sold by Rodwell and Martin. New Bond st., 1821. Printed at C. Hullmandel's lithographic establishment, 51, great Marlboro' st.* La plupart des épreuves de ce titre sont sur papier teinté, sans encadrement.

Il existe un second état où les deux adresses ont été grattées. Il ne reste plus que *J. Géricault, inv^t, n°—12 s.*

H., 370. — L., 350 mill.

27. 1) R. THE PIPER. Un aveugle, joueur de cornemuse, vu de profil, vêtu d'une grande houppelande, marche dans une rue déserte suivi de son chien. Cette pièce est en hauteur. *J. Géricault, inv^t. London. Published by Rodwell and Martin. New Bond st. Feb. 1. 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

H., 315. — L., 233 mill.

28. 2) R. PITY THE SORROWS OF A POOR OLD MAN.
WHOSE TREMBLING LIMBS HAVE BORN HIM TO YOUR DOOR.

(Ces deux vers sont tirés de l'une de ces poésies, si populaires en Angleterre, nommées *Nureery rhymes.*)

Un pauvre homme est assis ou plutôt à demi couché à la porte d'un boulanger. Son chien est assis entre ses jambes et lève la tête vers lui. On aperçoit, à travers la fenêtre de la boutique, un homme âgé qui parle à la boulangère, appuyée des deux mains au comptoir. A droite, une rue où l'on voit un charretier conduisant une voiture. *J. Géricault, inv^t. — London. Published by Rodwell and Martin, New Bond st. Feb. 1. 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

Le Cabinet des Estampes possède une épreuve de cette lithographie, avec trois croquis sur la marge à droite : *a*) Deux chevaux et un homme assis. *b*) Un balayeur. *c*) Un cheval vu de trois quarts.

H., 315. — L., 375 mill.

29. 3) R. A PARTY OF LIFE-GUARDS. Deux life-guards, l'un à cheval, l'autre à pied, causent au premier plan. A gauche, un troisième soldat rajuste la selle de son cheval, qui se cabre. Plus à gauche et en arrière, on aperçoit quelques cavaliers en ligne. *J. Géricault, inv^t.—London. Published by Rodwell and Martin, New Bond st. Feb. 1, 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

Il existe un premier état sans adresse.

H., 274. — L., 343 mill.

Digitized by Google

30. 4) R. AN ARABIAN HORSE. Un cheval arabe, vu de profil et tourné à gauche. Un Arabe, placé en arrière, le tient par la bride d'une main et a l'autre posée sur son cou. Fond de paysage oriental. Sans encadrement. *J. Géricault, inv*t. — *London. Published by Rodwell and Martin, New Bond st. Mar 1, 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

M. His de Lasalle possède un calque de la main de Géricault qui a précédé l'exécution de la lithographie. La coiffure de l'Arabe qui tient le cheval par la bride diffère de celle qu'on voit sur l'estampe. Le fond a été également changé : sur le dessin, il représente deux Arabes au galop. Le groupe de l'Arabe et de son cheval dans la lithographie est en contre-partie du dessin.

H., 170. — L., 334 mill.

31. 5) RR. A PARALEYTIC (*sic*) WOMAN. Une femme paralytique est assise dans un fauteuil à roues. Le pauvre homme qui la traîne se repose appuyé contre le dossier du fauteuil. A gauche, au premier plan, une jeune fille, tenant un enfant par la main, les regarde avec pitié. A droite, au second plan, la partie antérieure d'une voiture aristocratique à peine indiquée. *J. Géricault, inv*t. — *London. Published by Rodwell and Martin, New Bond st. Ap*l. *1, 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

H., 225. — L., 315 mill.

32. 6) R. ENTRANCE TO THE ADELPHI WARF. Trois chevaux de charrette, harnachés, entrent sous une voûte. Ils sont vus de croupe et conduits par deux charbonniers. Cette pièce est signée à gauche, dans le dessin : « Géricault. » *J. Géricault, del.—London. Published by Rodwell and Martin, New Bond street. May 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

M. His de Lasalle possède une étude au crayon, magistralement lavée à l'encre de Chine, pour le cheval placé à droite sur le premier plan; elle est en contre-partie de la lithographie. Au verso de cette étude se trouvent deux balayeurs et un enfant, à la mine de plomb.

On voit au Cabinet des Estampes une lithographie, copie renversée de cette pièce, où le groupe des chevaux seul est dessiné. M. Léon Cogniet, qui l'avait commencée pour la suite française, ne l'a pas achevée.

H., 253. — L., 310 mill.

33. 7) R. THE FLEMISH FARRIER. Le maréchal flamand. Cheval gris-pommelé dans le travail, au moment où le maréchal lui pose le fer au sabot. A droite, un paysan, les mains derrière le dos, négligemment appuyé contre un des poteaux. Auprès de lui un chien et un enfant qui tend les bras vers la tête du cheval. Plus loin, un autre enfant à peine indiqué. M. Jamar possède un dessin qui a servi pour cette lithographie. *Géricault, inv*t.—*London. Published by Rodwell and Martin, New Bond st. Feb*y *1, 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

H., 225. — L., 313 mill.

34. 8) R. A FRENCH FARRIER. Le maréchal français. Le cheval est vu de profil, à gauche, au moment où le maréchal lui soulève le pied hors montoir. A droite, un cheval vu de croupe, tenu par un garçon en bonnet de police, qui le bride. *J. Géricault, inv*t. — Sans adresse. — *C. Hullmandel's lithography.*

H., 246. — L., 356 mill.

Digitized by Google

35. 9) R. THE ENGLISH FARRIER. Le maréchal anglais. Trois chevaux de race attachés à la porte d'un maréchal. Un jeune homme est occupé à clouer le fer au pied hors montoir de derrière de l'un des chevaux. Un second ouvrier tient la jambe gauche d'un autre cheval et se retourne en menaçant vers le premier, qui a voulu mordre son camarade. Imprimé sur papier teinté avec des rehauts de blanc. *J. Géricault, del. — London. Published by Rodwell and Martin, New Bond st. May 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

M. His de Lasalle possède deux dessins de Géricault pour cette pièce :

1° Un calque de la composition, avec quelques repentirs dans le dessin de l'encolure du cheval gris-pommelé; ce calque est en contre-partie de la lithographie;

2° Une feuille d'études à la mine de plomb où Géricault a cherché la composition du groupe de chevaux et la pose du plus âgé des deux maréchaux qui retourne la tête du côté des chevaux, ainsi que le raccourci de la jambe postérieure montoir du cheval gris-pommelé.

H., 280. — L., 370 mill.

36. 10) R. HORSES EXERCISING. Deux chevaux gris-pommelé, le plus éloigné du spectateur monté par un jockey en bonnet écossais, passent au galop sur une route que borde le mur d'un parc dont on aperçoit vaguement les arbres. *J. Géricault, inv^t. — London. Published by Rodwell and Martin, New Bond street. Feb. 1, 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

Il existe un 1er état sans l'adresse RR.

H., 292. — L., 413 mill.

37. 11) R. THE COAL WAGGON. Un chariot à charbon, attelé de cinq chevaux, descend une côte et va arriver près d'un bateau. Le charretier retient le timonier. Un autre homme est assis sur le devant du chariot. *J. Géricault, inv^t. — London. Published by Rodwell and Martin. New Bond st. Feby 1, 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

H., 195. — L., 310 mill.

38. 12) R. HORSES GOING TO A FAIR. Quatre chevaux, conduits à la foire, traversent un pays montueux. Ils viennent de tourner près d'une construction carrée. Celui qui tient la tête, monté par un enfant en blouse, se détache sur le ciel clair. Un maquignon à pied, près de son bidet, précède un cheval pie qui marche le dernier et qu'on voit de profil. *J. Géricault, inv^t. London. Published by Rodwell and Martin, New Bond st. Feb. 1, 1821. — C. Hullmandel's lithography.*

H., 254. — L., 356 mill.

Suite de sept pièces dessinées sur carton préparé.

39. R. JOCKEY ANGLAIS MONTÉ SUR UN CHEVAL QUI A UNE COUVERTURE MARQUÉE d'un M. Le cheval est tourné à droite. Cette lithographie faite en Angleterre est exécutée à la plume, sur *carton lithographique*. Géricault, en partant de Paris, s'était muni de plusieurs feuilles de ce carton beaucoup plus léger et facile à transporter que les pierres. Ce procédé présentait de graves inconvénients et a été abandonné. Sans lettres ni encadrement.

H., 185. — L., 337 mill.

Digitized by Google

40. CHEVAL DE CARROSSE MONTÉ PAR UN PALEFRENIER EN VESTE ET COIFFÉ D'UN CHAPEAU ROND. Il se dirige à droite. Sans lettres. Même procédé que la précédente.

H., 197. — L., 295 mill.

41. MARCHAND DE POISSON ASSIS PRÈS DE SON ÉTAL ET ENDORMI. Il est entouré d'enfants qui se moquent de lui. Au premier plan, un bouledogue, un enfant vu de dos et les mains dans ses poches; une femme, la pipe à la bouche, une manne sur la tête, semble lui parler. A gauche une jeune fille en manteau et en chapeau. Sans lettres ni encadrement. Même procédé que la précédente.

H., 215. — L., 295 mill.

42. TROIS ENFANTS JOUENT AVEC UN ANE PRÈS D'UNE FONTAINE. L'un des enfants est monté sur l'âne, qu'un autre enfant tire par la bride. Sans lettres ni encadrement. Même procédé que la précédente. M. His de Lasalle possède le carton qui a servi à tirer cette estampe.

H., 210. — L., 343 mill.

43. RRR. LES SCIEURS DE BOIS. Près d'une charrette attelée d'un cheval, deux hommes scient du bois; sur la droite, un autre homme en porte un panier sur son dos, tandis qu'un quatrième est occupé à en fendre. Le charretier monté dans la voiture jette à terre les dernières bûches. Dessin à la plume; sans lettres ni encadrements. Même procédé que les précédentes. Je ne connais aucune épreuve de cette planche. Cependant il doit en exister, car, à l'inspection du carton que possède M. His de Lasalle, feu Eug. Leroux, lithographe, très-compétent dans cette matière, a reconnu qu'on avait dû tirer quelques épreuves avec ce dernier.

H., 300. — L., 440 mill.

44. RRR. PORTRAIT DE LA FEMME ET DES ENFANTS DU BOTTIER PROPRIÉTAIRE DE L'APPARTEMENT OU LOGEAIT GÉRICAULT PENDANT SON SÉJOUR A LONDRES. Elle tient un de ses enfants sur ses genoux et attire vers elle les deux autres. Cette lithographie est d'une extrême rareté. Je n'en connais que deux épreuves qui appartiennent au Cabinet des Estampes et à M. His de Lasalle, possesseur du dessin original à la mine de plomb qui a précédé l'exécution du dessin à la plume sur carton. Les deux exemplaires cités portent trois inscriptions : à gauche : « *Drawn on Stone paper;* à droite : *Printed by Saint-Marc Gazeau at 10, Radcliffe Row City Road;* au milieu et à peine visible : *Géricault.* » La planche originale en carton appartient à M. Moignon, procureur impérial. Sans titre ni encadrement. Même procédé que les précédentes.

H., 240. — L., 250 mill.

45. LION DÉVORANT UN CHEVAL. Lithographie à la plume. La planche originale appartient à M. Camille Marcille. Sans lettres ni encadrement. Même procédé que les précédentes.

H., 195. — L., 295 mill.

Pièces pour l'ouvrage de Taylor et Charles Nodier : « Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. »

46. GUILLAUME LE CONQUÉRANT RAPPORTÉ APRÈS SA MORT A L'ÉGLISE DE SAINT-GEORGES DE BOSCHERVILLE. Vignette pour le livre susnommé. (Tome II, *Normandie,* p. 45.) Sans titre ni encadrement. — *Géricault.*

Digitized by Google

Il y a un 1er état qui ne porte pas le nom de Géricault.

Géricault était alors si peu connu que, dans le livre, cette estampe est désignée comme étant de *Jéricho*.

H., 150. — L., 180 mill.

47. ÉGLISE DE SAINT-NICOLAS DE ROUEN. Pour le même ouvrage. (Tome II, *Normandie*, p. 58.) L'architecture est de Lesaint; les figures et les chevaux sont de Géricault. *Lesaint et Géricault 1823. — Lith. de G. Engelmann.*

H., 345. — L., 240 mill.

Suite de douze petites pièces publiées par Gihaut.

Elles sont sans encadrement et portent toutes dans le blanc à gauche : *Géricault;* à droite : *Lith. de G. Engelmann*, à l'exception de la première qui n'a pas le nom de Géricault. Ces douze pièces ont été exécutées par Géricault dans l'atelier de M. Dreux-Dorcy, rue Taitbout. Il existe pour cette suite un second état où les adresses sont grattées, les pièces numérotées, et où la première porte le nom de Géricault en bas, à gauche.

48. 1) UNE JUMENT LA TÊTE APPUYÉE SUR LE DOS DE SON POULAIN. A gauche, au premier plan, on lit sur une grosse pierre cette inscription : *Études de chevaux d'après nature*, et au-dessous du sujet, à la place des titres qui se trouvent dans les autres pièces : *Chez Gihaut, boulevard des Italiens, n° 5.* Il existe un second état où les adresses de l'imprimeur et de l'éditeur ont été grattées.

H., 152. — L., 215 mill.

49. 2) CHEVEAUX (*sic*) ARDENNÉS (*sic*). Deux chevaux tournés à droite, attelés à un caisson d'artillerie, le porteur monté par un soldat du train.

H., 155. — L., 205 mill.

50. 3) CHEVAUX D'AUVERGNE. Deux chevaux tournés à droite, tenus par un paysan en costume auvergnat. Le plus rapproché est un cheval pie. Fond de rochers.

H., 190. — L., 230 mill.

51. 4) CHEVAL ARABE. Cheval nu et tourné à gauche; il hennit en regardant du côté de la tente où un Arabe est à demi couché. La selle est à terre sur le devant. Fond de paysage oriental avec des chameaux.

1er état avant toutes lettres. (Collection de Triqueti.)

H., 188. — L., 230 mill.

52. 5) CHEVAL ANGLAIS. Cheval marchant à droite, monté par un cavalier en chapeau bas et rond. Dans le fond deux cavaliers et un personnage à pied.

H., 156. — L., 220 mill.

53. 6) CHEVAUX FLAMANDS. Deux juments dans un pâturage près d'un arbre; l'une est grise et se frotte la tête contre sa jambe gauche, l'autre appuie son cou sur la croupe de sa compagne.

H., 170. — L., 213 mill.

54. 7) CHEVAL ESPAGNOL. Cheval sellé attaché entre deux poteaux. Un Espagnol en costume national est appuyé contre l'un des piliers.

H., 137. — L., 157 mill.

Digitized by Google

55. 8) CHEVAL D'HANOVRE. Cheval tourné à droite dans une écurie. Un palefrenier appuyé à la mangeoire le tient par sa longe.

H., 177. — L., 237 mill.

56. 9) CHEVAL DE MECKLEMBOURG. Cheval de voiture harnaché, tourné à gauche. Un groom le tient par la tête et va l'atteler à une voiture dont on ne voit guère que les brancards.

H., 187. — L., 230 mill.

57. 10) CHEVAL DE LA PLAINE DE CAEN. Cheval tourné à droite, attaché au mur de l'écurie. A droite, deux palefreniers; à gauche, sous une voûte, un militaire et un paysan. Il existe un second état après la pierre brisée.

H., 190. — L., 225 mill.

58. 11) CHEVAL CAUCHOIS. Cheval tourné à gauche, tenu par un maquignon qui le montre à un fermier. A droite, trois autres chevaux attachés à un poteau.

H., 170. — L., 220 mill.

59. 12) JUMENT ÉGYTIENNE (*sic*). Jument sellée tournée à droite, et tenue par un nègre. A droite, un personnage tenant une longue pipe, assis au pied d'un palmier; plus en arrière, une troisième figure à peine indiquée.

H., 177. — L., 235 mill.

Suite de cinq petites pièces sans titres ni encadrement publiées chez Gihaut.

Elles portent toutes dans le blanc à gauche : *Géricault;* à droite : *Lith. de G. Engelmann,* à l'exception de la première qui n'a pas à gauche le nom de Géricault, mais qui l'a dans le dessin, sur la roue au premier plan. Il existe un premier état sans le nom et l'adresse de Gihaut. Le second état porte : *Chez Gihaut, boulevard des Italiens, n° 5.* Ces cinq pièces ont été exécutées chez M. Dreux-Dorcy, comme les précédentes.

60. 1) Officier d'artillerie légère de la première garde impériale. Il est vu de dos et galopant à gauche; il marche à la tête de sa batterie exécutant un changement de front. Dans le dessin sur la roue : « Géricault. »

Il existe un état avant les noms de l'imprimeur et de l'éditeur.

H., 153. — L., 185 mill.

61. 2) Cheval que l'on promène avant la course.

H., 90. — L., 160 mill.

62. 3) La course. Trois chevaux lancés à fond de train, montés par des jockeys.

H., 135. — L., 200 mill.

63. 4) Cheval de charrette sorti des limons. Cette pièce est très-finement achevée.

H., 135. — L., 195 mill.

64. 5) Officier d'artillerie légère de la première garde impériale. Il est vu de trois quarts, marchant vers la droite, et il se retourne en arrière pour faire un commandement. Dans le fond, une batterie au galop se dirige à droite.

H., 120. — L., 180 mill.

Digitized by Google

Suite de cinq petites pièces publiées par Gihaut, imprimées par Villain.

Elles sont toutes sans titres ni encadrements.

65. 1) Cheval dévoré par un lion. Dans le blanc, à gauche : *Géricault, del.* Presque au milieu : *Lith. de Villain.* A droite : *Chez Gihaut, b^ard^ des Italiens, n° 5.*

H., 193. — L., 240 mill.

66. 2) Trois chevaux conduits a l'écorcheur. *Géricault.— Lith. de Villain, r. de Sèvres, n° 11.*

H., 110. — L., 205 mill.

67. 3) Deux chevaux harnachés. Le plus rapproché du spectateur est monté par un postillon. *Géricault. — Lith. de Villain, rue de Sèvres, n° 11.*

H., 130. — L., 180 mill.

68. 4) Trompette de hussards debout, le coude appuyé sur la schabraque de son cheval. — *Géricault. — Lith. de Villain.*

H., 104. — L., 130 mill.

69. 5) Cuirassiers chargeant une batterie d'artillerie russe. A droite, une pièce de canon démontée. *Géricault. — l. lith. de Villain.*

H., 130. — L., 190 mill.

Suite des grandes lithographies françaises. Douze planches et un titre. Imprimées par Villain, publiées par Gihaut en 1822.

De ces douze pièces, les six premières sont à peu de chose près la reproduction d'un nombre égal de planches de la suite anglaise. Les six autres sont nouvelles et ont été faites d'après des dessins ou des aquarelles. Elles ont toutes été exécutées dans l'atelier de Géricault et sous ses yeux par MM. Léon Cogniet et Volmar. Je tiens de M. Cogniet que Géricault n'était pas satisfait de la suite anglaise. Il trouvait que dans ces planches, si admirables cependant, la lumière était trop disséminée. Il recommandait à ses collaborateurs d'élaguer le blanc qui se trouvait dans les noirs, de renforcer les ombres de manière à donner plus de franchise et quelque chose de plus gras au travail. Il a lui-même remis des vigueurs au crayon dans toutes les planches, et presque tout le travail de grattoir est de lui. A l'exception du titre, ces pièces portent : *Géricault, del. — Lith. de Villain,* et une partie d'entre elles seulement, au-dessous du dessin, au milieu, le nom et l'adresse de l'éditeur.

70. Titre.) L'abreuvoir. Une fontaine dans laquelle plusieurs chevaux, conduits par un palefrenier monté sur l'un d'eux, viennent boire. A droite, quelques troncs de grands arbres et des plantes. Le devant du bassin est orné d'un bas-relief. Sur la fontaine elle-même on lit : ÉTUDES DE CHEVAUX PAR GÉRICAULT, et au-dessous du dessin : *A Paris, chez Gihaut, éditeur, m^d^ d'Estampes, boul^ard^ des Italiens, n° 5.* Ce titre servit pour les douze pièces publiées en trois livraisons. Il a été exécuté à la plume par Géricault lui-même. Sans encadrement.

1er état, sans l'adresse.

2e état, avec le titre complet tel qu'il vient d'être rapporté.

H., 340. — L., 285 mill.

Digitized by Google

71. 1) Le maréchal flamand. Cheval que l'on ferre dans le travail, par M. Léon Cogniet. Sans titre. *Géricault, del.— Chez Gihaut, éditeur, m^d d'Estampes, b^ard des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

H., 245. — L., 322 mill.

72. 2) Le maréchal français. Cheval de charrette à la porte d'un maréchal, par M. Léon Cogniet. Sans titre. *Géricault, del. — Chez Gihaut, éditeur, m^d d'Estampes, boulevard des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

2e état, avec l'adresse de Villain grattée.

H., 272. — L., 360 mill.

73. 3) Le maréchal anglais. Chevaux de carrosse se mordant pendant qu'on les ferre. Dans cette pièce, on a supprimé une des figures de la pièce de la suite anglaise et modifié les fonds. Par M. Léon Cogniet. Sans titre. *Géricault, del. — Chez Gihaut, boulevard des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

H., 282. — L., 368 mill.

74. 4) Deux chevaux gris-pommelé que l'on promène. L'un est monté, l'autre tenu en main. Trot et galop. Le copiste a supprimé le mur du parc et les arbres placés derrière, que l'on voit dans la lithographie imprimée en Angleterre. Par M. Léon Cogniet. Sans titre et sans l'adresse de Gihaut. *Géricault, del.— Lith. de Villain.*

H., 285. — L., 420 mill.

75. 5) Le chariot a charbon, par M. Léon Cogniet. — Sans titre ni l'adresse de Gihaut. *Géricault, del. — Lith. de Villain.*

H., 195. — L., 305 mill.

76. 6) Chevaux conduits a la foire montant une cote, par M. Léon Cogniet. Sans titre. *Géricault, del. — Chez Gihaut, boul^ard des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

Le cheval pie, au premier plan, est beaucoup moins marqué de taches (excepté à la tête) que dans la pièce correspondante de la suite anglaise, et le copiste a supprimé le pilier en maçonnerie qui se trouve dans l'original.

H., 253. — L., 353 mill.

77. 7) Deux chevaux de poste a la porte d'une écurie. Le postillon tient une botte de paille d'une main et de l'autre un seau, qu'il appuie contre son genou et dans lequel boit l'un des chevaux. Un peu en arrière du postillon, un garçon en blouse. Cette belle lithographie a été faite d'après une peinture à l'huile par M. Volmar. Sans titre. *Géricault, del. — Chez Gihaut, éditeur, M^d d'Estampes, b^ard des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

H., 340. — L., 430 mill.

78. 8) Jeune garçon donnant l'avoine dans une musette a un gros cheval dételé. Cette pièce en hauteur a été lithographiée par M. Volmar, d'après une peinture sur toile imprimée à la colle, faite dans une journée par Géricault et exposée après sa mort au Salon de 1824. Sans titre. *Géricault, del.— Chez Gihaut, éditeur, M^d d'Estampes, b^ard des Italiens, n° 5.— Lith. de Villain.*

H., 420. — L., 333 mill.

Digitized by Google

79. 9) Cheval noir avec une couverture a carreaux attaché dans une écurie. Il est vu de profil, tourné à gauche, levant la jambe gauche de devant et la droite de derrière. Lithographié par M. Volmar, d'après une peinture à l'huile faite d'après nature. Sans titre ni adresse. *Géricault, del. — Lith. de Villain.*

H., 330. — L., 403 mill.

80. 10) Deux chevaux allant au pas promenés par un jockey. Le fond, représentant le mur d'un parc dont on voit quelques arbres, semble pris dans la lithographie qui a pour titre : HORSES EXERCISING, et qui porte également le n° 10 dans la suite anglaise. Par M. Volmar. Sans titre. *Géricault, del. — Chez Gihaut, éditeur et Md d'Estampes, bard des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

H., 325. — L., 385 mill.

81. 11) Cheval hargneux muselé, attelé a une voiture de platrier et attaché a la porte d'une écurie. Il se recule en levant la jambe gauche. A droite, un plâtrier qui porte des sacs sur son épaule. D'après une aquarelle par M. Volmar. Sans titre ni adresse. *Géricault, del. — Lith. de Villain.* Il existe un premier état sans nom d'imprimeur. (Collection de Triqueti.)

H., 258. — L., 324 mill.

82. 12) Vieux cheval a la porte d'une auberge. Une jeune fille donne à boire au garçon qui le tient. Cette belle planche a été exécutée par M. Volmar d'après une aquarelle importante faite en Angleterre. La figure de la jeune fille est ravissante. Sans titre ni adresse. *Gériault* (sic), *del. — Lith. de Villain.*

H., 254. — L., 383 mill.

Ces six dernières planches, qui ne sont pas comme les six premières de simples reproductions, ont été, plus que les autres, retouchées au crayon et au grattoir par Géricault.

Suite de quatre pièces au tampon et au grattoir.

83. RRR. Cheval franchissant une barrière. Lithographie exécutée au tampon et au grattoir. Sans encadrement, sans signature et sans aucune lettre. Cette pièce est très-rare, la pierre s'étant brisée après qu'on eut tiré un petit nombre d'épreuves. Mais l'imprimeur Villain en fit faire une copie à l'insu de Géricault, comme il résulte de l'inspection de la pièce et d'une lettre du colonel de La Combe[1]. Cette imitation, inférieure à l'original, est assez commune. On y remarque, au-dessous du pilier central de la barrière, un point d'encre qui n'existe pas dans l'original, ainsi que quelques autres différences.

H., 145. — L., 204 mill.

84. — Cheval anglais avec couverture, monté par un jockey. Au tampon. 1er état, avant le trait carré et avant la lettre. RRR.

1. « Je possède un assez bel œuvre lithographique de Géricault, dont une pièce unique (?) que je vous soumets aujourd'hui. La pierre cassa à la première (?) épreuve. Villain a pris sur lui d'en faire faire une copie fort trompeuse en effet..... Je joins donc ici l'épreuve unique dont je vous ai parlé (cheval sautant une barrière) et celle vendue dans le commerce. Ceci aura quelque intérêt pour vous, je suppose. »

Signé de La Combe.

A M. Jamar, à Paris.

Digitized by Google

2e état, avant le trait carré. — *Lith. de G. Engelmann.* RRR.
3e état, avec le trait carré. — *Lith. de G. Engelmann.*
4e état, avec le trait, mais l'adresse grattée.

H., 198. — L., 235 mill.

85. — CHEVAL QUE L'ON FERRE. Au tampon et au grattoir.
1er état, à gauche : *Géricault, del.* — Au milieu : *Chez Gihaut, bard des Italiens, n° 5.*
2e état à gauche et au milieu, comme précédemment ; à droite : *Lith. de Villain.*

H., 137. — L., 170 mill.

86. — CHEVAL AU TROT. Au tampon et au grattoir. Petite pièce sans titre ni encadrement. *Lith. de Villain.* Il existe un état avant la lettre où les fonds sont plus étendus.

H., 120. — L., 160 mill.

Suite de cinq pièces encadrées, publiées par Mme Hulin en 1823.

Elles portent au-dessous du dessin, à droite : *Géricault ;* au milieu : *Lith. de G. Engelmann ;* à gauche : *Chez Madme Hulin, rue de la Paix, n° 21.* A l'exception de la première, qui a un titre et qui porte l'inscription : *Lith. de G. Engelmann,* à droite, à la place où dans les autres pièces se trouve le nom de Géricault.

87. — 1. CHEVAUX DE FERME. Ils sont harnachés, prêts à être attelés. Un enfant vêtu d'une longue chemise, tenant une poignée de foin dans chacune de ses mains, donne à manger aux deux plus rapprochés. Un garçon d'une quinzaine d'années, le fouet à la main, attend l'arrivée du laboureur. D'après une belle aquarelle faite en Angleterre. Le harnachement est léger et les types des enfants sont anglais. Signée à gauche dans le dessin : « Géricault. » A droite, dans la marge : *Lith. de G. Engelmann.*

H., 191. — L., 266 mill.

88. — 2. CHEVAL MORT. Effet de neige. Épisode de guerre. — *Chez Mme Hulin, rue de la Paix, n° 21. — Lith. de G. Engelmann. — Géricault.*

H., 184. — L., 227 mill.

89. — 3. HANGAR DE MARÉCHAL FERRANT. A droite, deux chevaux attachés en dehors. A gauche, sous le hangar, plusieurs chevaux. Deux ouvriers sont occupés à ferrer le plus rapproché. *Chez Mme Hulin, rue de la Paix, n° 21. — Lith. de G. Engelmann. — Géricault.*

H., 203. — L., 253 mill.

90. — 4. LES BOUEUX. Trois chevaux attelés à un tombereau arrêté, dans lequel un homme jette une pelletée d'ordures. *Chez Mme Hulin, rue de la Paix, n° 21. — Lith. de G. Engelmann. — Géricault.*
Il existe un état avant toute lettre.

H., 195. — L., 245 mill.

91. — 5. UN ROULIER MONTANT UNE CÔTE DANS LA NEIGE. Voiture à deux roues se présentant en travers. Elle est attelée de trois chevaux ; le second s'abat des jambes de devant. Au premier plan, un postillon avec deux chevaux descend la même côte. Le cheval qu'il mène en laisse est abattu. Nous connaissons une épreuve

Digitized by Google

d'essai avant la lettre où le ton général est beaucoup plus léger que sur les lithographies avec la lettre. Géricault, après avoir vu cette épreuve, a sans doute pensé qu'il était nécessaire de fortifier les travaux sur toute la surface de la pierre. *Chez Mme Hulin, rue de la Paix, n° 21. — Lith. de G. Engelmann. — Géricault.*

H., 223. — L., 305 mill.

Il y a une seconde édition de ces cinq pièces où l'adresse de Mme Hulin et le nom de l'imprimeur ont été effacés, mais où le nom de l'auteur, placé à droite, sur les nos 88, 89, 90 et 91, a été conservé. Quant au n° 87, pièce signée par Géricault lui-même, il n'a conservé au-dessous du trait carré que son titre.

Suite de quatre pièces par Géricault et Eugène Lami, publiées par Gihaut en 1823.

Elles portent au-dessous du dessin, à gauche : *Géricault et Eug. Lami, 1823.* A droite : *I. lith. de Villain,* et plus bas : *Chez Gihaut, boulard des Italiens, n° 5.* Les titres sont au-dessus des dessins, les légendes en dessous.

92. — 1. MAZEPPA. (Le coursier tente de s'élancer sur le rivage, qui semble le repousser ; ses poils et sa crinière sont luisants et humides. *Mazeppa,* ch. XVII.) Cette pièce, la meilleure de la suite, a été complétement retouchée par Géricault au crayon.

H., 155. — L., 206 mill.

93. — 2. LE GIAOUR. (Cet ennemi est là qui le contemple... Son front est aussi sombre que celui qui est couvert des ombres du trépas.)

H., 152. — L., 210 mill.

94. — 3. LA FIANCÉE D'ABYDOS. (Je t'ai dit que je n'étais pas ce que tu avais cru jusqu'ici. Tu vois maintenant la vérité de mes paroles. *La Fiancée d'Abydos,* ch. X.)

H., 124. — L., 165 mill.

95. — 4. LARA. (Un des soldats qui l'entouraient découvrit le signe rédempteur de la croix. Lara le fixe avec un œil profane, qu'il détourne aussitôt... Pour Kaled, il éloigna la main qui portait le signe sacré.)

H., 135. — L., 179 mill.

Suite de quatre pièces lithographiées par Volmar, retouchées au crayon et au grattoir par Géricault.

On connaît trois états de ces pièces :

1er état : *Volmar d'après Géricault. — Lith. de Villain.*

2e état, de même, et en plus au milieu : *Chez Gihaut, bard des Italiens, n° 5.*

3e état, de même, moins le nom de l'imprimeur Villain.

96. — 1. CHEVAL ARABE A L'ÉCURIE. D'après une des études sur papier imprimé que Géricault fit des chevaux arabes envoyés au gouvernement français, et qui étaient logés au bois de Boulogne.

H., 188. — L., 235 mill.

97. — 2. TIGRE DÉVORANT UN CHEVAL. D'après une aquarelle.

H., 158. — L., 220 mill.

Digitized by Google

98. — 3. Intérieur d'écurie voutée. A gauche, un homme bride un cheval; un enfant conduit un autre cheval vu de croupe. D'après une aquarelle.

H., 205. — L., 278 mill.

99. — 4. Cheval arabe tenu par un turc qui a une lance dans la main.

H., 205. — L., 258 mill.

100. RRR. Cheval attaqué par un lion. Le cheval cabré est tourné à gauche; le lion est cramponné à son poitrail. Cette énergique lithographie sans lettres ni encadrement, entièrement exécutée à la plume et au grattoir, est d'une extrême rareté. Nous n'en connaissons que l'exemplaire que possède le Cabinet des Estampes, Les parties légères ne sont pas bien venues et c'est sans doute cette circonstance qui aura fait renoncer à la tirer. Il est certain que jusqu'ici elle était tout à fait inconnue. Cependant son exécution est tellement magistrale que nous ne saurions l'attribuer qu'à Géricault. La composition est absolument identique à celle du beau dessin au trait publié en *fac-simile* par M. Colin (voir plus loin), avec cette différence, que dans la pièce que nous attribuons au maître lui-même, la jambe droite du cheval est pendante, tandis qu'elle est relevée dans le *fac-simile,* où l'on distingue encore un repentir de la première idée.

H., 258. — L., 224 mill.

GRAVURE A L'EAU-FORTE.

101. RRR. Gros cheval gris-pommelé vu de trois quarts. Le petit chapiteau à droite de cette pièce est de M. Dedreux, architecte. Grand prix de Rome, en 1815.

H., 70. — L., 110 mill.

On ne connaît de cette charmante pièce que deux épreuves. Celle du Cabinet des Estampes provenant de la collection Bruzard, et celle de M. de Triqueti qui a appartenu à M. Jamar.

CHARLES CLÉMENT.

(*La suite prochainement.*)

Digitized by Google

GÉRARD DAVID

I.

SA VIE ET SES ŒUVRES AUTHENTIQUES.

Le système, qui a trop longtemps prévalu dans les musées publics, de vouloir donner un nom à tout tableau exposé, alors même qu'on ne possède aucun renseignement positif sur sa paternité, a fait un énorme tort aux études et a sans doute retardé de beaucoup l'éclaircissement de l'histoire de la peinture. Si ceci est vrai en général, c'est encore plus spécialement le cas pour les tableaux de l'ancienne école flamande qui, il y a peu d'années, étaient invariablement attribués à l'un ou à l'autre des cinq ou six maîtres les mieux connus. Ainsi l'on donnait à Hans Memlinc un grand nombre de tableaux qui certes n'étaient pas de la même main que les admirables peintures conservées à l'hôpital Saint-Jean à Bruges. Un triptyque très-connu, *le Baptême du Christ* du musée de l'Académie de Bruges, lui fut, entre autres, longtemps attribué, même par des connaisseurs aussi distingués que Passavant. MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leurs « Anciens peintres flamands, » exprimèrent l'opinion que ce triptyque était l'œuvre d'un élève ou imitateur de Memlinc, et nous-même, lorsque nous publiâmes notre catalogue descriptif des tableaux du musée de l'Académie, nous démontrâmes que Memlinc trépassa avant le 10 décembre 1495 et que le tableau du *Baptême* fut peint entre 1502 et 1510, et probablement en 1508. Depuis lors, nous avons recherché, dans les galeries publiques et les collections particulières, des

Digitized by Google

tableaux par le même maître, et, dans les archives, des documents concernant ces tableaux. Enfin, nous sommes parvenu à découvrir l'auteur qui dorénavant doit, et comme peintre et comme miniaturiste, prendre une position importante dans l'histoire de l'école flamande.

Gérard, fils de Jean David [1], naquit à Oudewater, ville de la Hollande méridionale, vers le milieu du xve siècle. Nous ne connaissons pas qui fut son maître; mais, par sa manière de composer et de peindre, on voit qu'il dérive de la même école que Thierry Bouts. Il vint se fixer à Bruges probablement à la fin de l'an 1483. Le 14 janvier 1484, il fut reçu franc-maître dans la corporation de Saint-Luc-et-Saint-Éloi à Bruges. Il était *vinder* [2] de cette corporation en 1488, 1495-96 et 1498-99, et doyen en 1501-2. Il épousa, après 1496, Cornélie, fille de Jacques Cnoop le jeune, originaire de Middelbourg en Zélande, doyen de la corporation des orfévres de Bruges, et de Catherine sa première femme.

En 1508, Gérard fut admis dans la confrérie de Notre-Dame de l'Arbre-Sec, établie à cette époque dans l'église des Frères-Mineurs à Bruges. Il fut aussi membre de la gilde de Saint-Jean-et-Saint-Luc établie par les librairiers et enlumineurs dans l'église abbatiale de l'Eeckhoute. En 1515, Gérard visita Anvers, où il fut reçu franc-maître dans la gilde de Saint-Luc [3]. Gérard paraît avoir été un homme pieux et charitable; un de ses plus beaux tableaux fut donné par lui, en cadeau, au couvent des Carméites de Sion à Bruges, en 1509, et lorsque ces religieuses étaient occupées à achever leur couvent, il leur prêta généreusement, sans en demander d'intérêts, une somme de dix livres de gros, qu'il ne leur réclama que lorsqu'il se trouvait sur son lit de mort, le 7 juin 1523.

Gérard décéda le 13 août 1523 et fut enterré dans l'église de Notre-Dame à Bruges, sous la tour. Sa sépulture était recouverte d'une pierre bleue où l'on voyait ses armoiries: d'azur, à trois cornes d'argent, ornées

1. Ce peintre est à peine nommé par ceux qui se sont occupés de l'histoire de l'école flamande. Guicciardin (Description de tovts les Pais-Bas, p. 151. Anvers, 1582) le mentionne comme un excellent enlumineur et le dit natif de Bruges. Vasari aussi (Opere, t. V. Di diversi artefici Fiamminghi, p. 293. Firenze, 1823) le nomme parmi les miniaturistes remarquables. Van Mander (Het leven der doorluchtighe Nederlantsche en Hooghduytsche Schilders, fol. 205. Alckmaer, 1604) ajoute qu'il n'a pu apprendre de détails sur la vie de Gérard, sinon que Pierre Pourbus le prisait hautement comme un excellent peintre. La notice que nous publions repose sur des documents que nous avons découverts dans les archives de la ville de Bruges.

2. *Vinder,* littéralement un qui trouve. Le serment de la corporation se composait d'un doyen, de six vinders et d'un gouverneur.

3. Voyez Rombouts et Van Lerius, *les Liggeren et autres Archives de la gilde anversoise de Saint-Luc,* p. 83. Anvers.

Digitized by Google

de lis et pendues d'or; celles de sa femme : d'azur, à la fasce d'argent, chargée de trois nœuds (Fl. *cnoops*, armoiries parlantes) d'azur.

Gérard laissa une fille nommée Barbe, qui, quoique mineure, était déjà mariée lors du décès de son père. La veuve de Gérard se remaria en 1529 et quitta Bruges.

Nous allons maintenant nous occuper de l'œuvre de maître Gérard, et d'abord des tableaux dont l'authenticité est établie par des documents contemporains.

Les premiers en ancienneté sont deux panneaux qui ornaient autrefois la salle échevinale à l'hôtel de ville de Bruges, et qui sont aujourd'hui conservés au musée de l'Académie de cette ville [1]. Les faits qu'ils rappellent se trouvent racontés dans l'histoire d'Hérodote dans les termes suivants : « Sisamnès, un des juges royaux, ayant rendu un jugement inique pour une affaire d'argent, le roi Cambyse le fit égorger et écorcher; puis il ordonna de couper des lanières de sa peau, et il en fit tendre le siége sur lequel s'asseyait Sisamnès lorsqu'il rendait ses jugements. Cambyse nomma juge le fils de Sisamnès, à la place de son père, et lui recommanda de se rappeler celui sur le siége duquel il jugeait [2]. »

Le premier des deux tableaux représente la prévarication et le jugement de Cambyse; l'autre, l'écorchement du juge injuste et l'administration de la justice par son fils.

Cambyse fait saisir sur son siége le juge prévaricateur; — la prévarication est indiquée dans le fond où l'on voit un homme, à la porte d'une maison, remettre secrètement au juge un sac rempli d'argent. Cambyse appuie l'index de la main droite sur le pouce de la main gauche, et paraît insister sur la vérité de l'accusation. Des conseillers et d'autres personnes de distinction entourent le roi. Le juge prévaricateur, saisi par un homme à physionomie vulgaire, a la figure bouleversée. Il est vêtu d'une robe rouge doublée de fourrure; son vêtement de dessous est noir; de la main droite il tient un couvre-chef de drap bleu qu'il a ôté à l'entrée du roi, tandis que la gauche repose sur le bras du siége de pierre où il est assis. Derrière ce siége est suspendue une tenture en drap brun, bordée de noir, attachée par des courroies à des anneaux dans la muraille. A droite et à gauche de cette tenture se trouvent placés, en forme de camaïeu, deux médaillons avec représentations allégoriques; 1° l'Abon-

1. Nos 24 et 25 du catalogue. H. 1,82; l. 1,59. B. Les personnages au premier plan ont 0,95 de hauteur. Ces deux tableaux, transportés à Paris en 1794, ont été gravés par Reveil, Galerie des Arts et de l'Histoire, Paris, 1836, t. IV, nos 320 et 321.

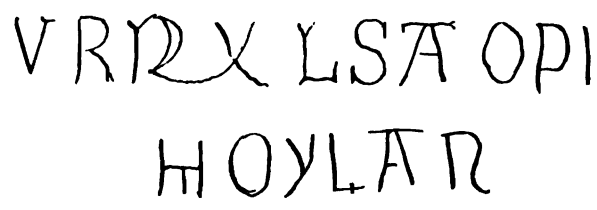
2. Hérodote, liv. V, ch. xxv. La même anecdote se trouve dans Valère Maxime liv. VI, ch. III.

Digitized by Google

dance, tenant une corne dans la main gauche, est assise sur une chaise appelée en grec δίφρος ; derrière elle s'élève une colonne dont la face porte une inscription illisible ; un homme, armé d'une massue, lui présente une pomme ; 2° un homme attaché à un arbre, les mains liées derrière le dos, est assis sur une pierre ; à gauche se trouve Vénus, debout, un violon en main ; un amour lui présente un archet. Au-dessus de la tenture on lit la date 1498, et plus haut on voit une console sur laquelle se trouvent assis deux génies tenant l'extrémité de deux guirlandes de feuillage et de fruits, qui, de l'autre côté, sont soutenues par deux groupes de génies debout sur les chapiteaux de deux colonnes en porphyre rouge jaspé ; du milieu de ces chapiteaux s'élèvent des colonnes courtes moins grandes ; sur le chapiteau de la colonne de droite sont placés deux génies, dont l'un frappe l'autre après l'avoir renversé. Au-dessus des guirlandes se trouvent deux écussons : celui de droite est chargé des armoiries de Philippe le Beau, tandis que celui de gauche porte, parti, au Ier, de Philippe le Beau, et au 2e, de Jeanne d'Aragon.

La scène que nous venons de décrire se passe dans une galerie ouverte donnant sur une place au fond de laquelle on voit un bâtiment avec un perron et ayant, au-dessus de la porte, un médaillon où se trouve représenté un chevalier ; derrière ce bâtiment s'élève une tour.

Cambyse est revêtu d'une robe en brocart bleu foncé et or, doublée de fourrure ; au-dessus de cette robe il porte un manteau de velours bleu uni, doublé d'hermine avec un large collet de la même fourrure. Il est chaussé en drap blanc et avec des sandales en basane découpée, et coiffé d'un bonnet de velours rouge entouré d'une riche couronne en or avec une large bordure en fourrure brune. Parmi les dix-neuf personnes qui composent sa suite, on remarque un de ses officiers, casque en tête, ayant une cotte de mailles, une cuirasse et un manteau court sans manches, sur lequel est brodée la figure d'une femme ailée. Sur la bordure inférieure du manteau se trouvent des lettres qui ne paraissent offrir aucun sens, mais que nous croyons devoir reproduire ici :



Dans le casque se trouvent réfléchis des bâtiments et la tour d'une église.

Derrière cet officier et à l'extrême droite du premier plan on remarque

Digitized by Google

un homme âgé d'une trentaine d'années dont on ne voit que le buste. C'est le portrait de maître Gérard, ainsi qu'on peut s'en convaincre en le comparant avec le portrait que nous reproduisons, en tête de cet article, d'après un dessin au crayon noir du XVIe siècle conservé dans la bibliothèque publique de la ville d'Arras.

Dans l'avant-plan du tableau, au milieu, on voit une levrette blanche avec un collier doré, et à droite un chien caniche rasé, à l'exception des jambes et de la tête.

Sur le deuxième panneau, on voit dans la cour, non loin de la galerie où il a été saisi, Sisamnès, étendu nu sur la table du supplice; son pied ainsi que son bras droits sont attachés par des cordes au pied et à la traverse de la table. Les bras sont maintenus sous l'aisselle par des pitons de fer. Quatre bourreaux sont occupés à l'écorcher; sa figure contractée témoigne des douleurs qu'il éprouve. Un des bourreaux, vêtu d'une blouse bleue, ceint d'une écharpe blanche, et tenant son couteau dans la bouche, est en train d'enlever la peau de toute la partie inférieure de la jambe gauche. Un autre est occupé à fendre dans sa longueur la peau du bras gauche, tandis qu'un aide-bourreau l'étend avec force au moyen d'une corde attachée au poignet. Le troisième bourreau, au haut de la table, coupe la peau de la poitrine, tandis que le quatrième mutile le bras droit. Le roi Cambyse, son sceptre à la main, assiste, entouré de sa cour, à l'exécution. Sur le poing d'un des dix suivants du roi qui composent ce groupe, est assis un gerfaut.

A droite de l'avant-plan on voit le même chien caniche que dans le tableau précédent, mais cette fois se grattant l'oreille. Sous la table se trouvent les vêtements du juge. A gauche, au fond, dans la galerie du premier tableau, la peau de Sisamnès est étendue sur le dossier de son siége, sur lequel se trouve assis son fils et successeur. Celui-ci est entouré d'une dizaine de personnages. Devant lui on voit un homme qui met la main dans une escarcelle, comme pour offrir un don au nouveau juge, qui paraît le refuser.

Au-dessus d'une porte du bâtiment attenant se trouvent deux écussons, l'un aux armoiries de la Flandre, l'autre à celles de la ville de Bruges.

A droite, à la fenêtre d'une des maisons qui forment le fond, se trouve une femme contemplant la scène qui se passe au-dessous. Attenant aux maisons il y a un mur, et au delà un parc, où l'on voit un grand cerf couché sous des arbres.

Ces deux tableaux sont vigoureusement peints dans un ton brunâtre, avec un fini admirable. La composition est en général bonne, quoique

Digitized by Google

l'avant-plan du premier tableau soit un peu surchargé. Les arrière-plans sont excellents, la forme et le feuillage des arbres sont bien rendus. Les figures sont bien dessinées; la plupart des têtes ont un caractère remarquable, et les mains sont admirablement modelées.

Ces tableaux furent commandés au peintre par les échevins de la ville de Bruges, en 1488, et étaient destinés à être placés dans la salle échevinale, pour rappeler aux administrateurs de la justice qu'ils doivent être intègres et impartiaux. Les bourgmestres Jean de Nieuwenhove et Jacques de Dudzeele, seigneur de Ghistelles, l'écoutète Pierre Lanchals, et plusieurs autres membres de la magistrature, accusés de malversation et de s'être laissé suborner, venaient à peine de périr sur l'échafaud. Les tableaux acquièrent de ces circonstances une signification spéciale, et peuvent être considérés comme un monument de la révolte contre Maximilien. Le peintre reçut pour les deux tableaux en tout 14 livres et 10 escalins de gros, en trois payements, d'abord de 4 livres lorsque les tableaux furent commandés, de 2 livres en 1491 et de 8 livres 10 escalins en 1498, quand ils furent placés. Les cadres furent payés 9 escalins de gros. Les échevins donnèrent, comme pourboire aux élèves et employés de maître Gérard, la somme de 3 escalins 4 deniers de gros [1].

Le musée de la ville de Rouen possède un tableau remarquable de l'ancienne école flamande, qui lui fut donné en 1803 par le musée de Paris. Il est porté aux inventaires du Louvre comme provenant de l'émigré *Miliotti*, et comme étant l'œuvre de Hemmelinck. Il a été décrit entre autres par Mme Jameson [2], par MM. Crowe et Cavalcaselle [3] et par M. Darcel [4]. Ces derniers ont exprimé leur conviction que le tableau n'était pas de Memlinc, et nos découvertes prouvent qu'ils avaient raison. Le tableau, avant de venir dans la collection Miliotti, appartenait à M. Berthels, qui l'avait acquis pour la somme de 51 florins de Brabant à la vente des tableaux provenant des maisons religieuses supprimées aux Pays-Bas en 1783 par le décret inique de Joseph II, vente qui eut lieu à Bruxelles en juillet 1785. Le catalogue le décrit comme suit : « N° 3,991. J. Hemling.

1. Des copies de ces deux tableaux (H. 1,07; l. 66. B.), autrefois au Louvre, se trouvaient dans la collection de M. Ralph Bernal, vendue à Londres en 1855. Il existe encore au Palais de Justrée, à Bruges, une copie du tableau de *l'Écorchement* (H. 1,60; l. 1,75; 13) faite au XVIe siècle, dans laquelle l'artiste a substitué au fond de l'original un fond de paysage.

2. Legends of the Madonna, p. 113. Londres, 1852.

3. The Early Flemish Painters, p. 276. Londres, 1857.

4. Excursion artistique en Allemagne, p. 192. Rouen, 1862.

Digitized by Google

La Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'anges et de saintes, tableau avec volets, dont l'un représente l'accouchement (*la naissance?*) de la Vierge, et l'autre sa mort. Le tableau du milieu est d'un fini précieux; les têtes sont de la plus grande délicatesse et dessinées avec la plus grande vérité. Bois. Hauteur, 3 pieds 8 pouces; largeur, 6 pieds 7 pouces. Provient des Carmélites chaussées de Bruges. »

Un inventaire précieux des tableaux et objets de mobilier appartenant à ce couvent en 1537, rédigé en flamand, décrit ainsi le tableau : « Item, un beau tableau à l'huile, placé au-dessus du maître-autel, représentant Marie avec son enfant, qui tient entre les mains une grappe de raisin; à côté, deux anges et un grand nombre de saintes Vierges; peint et donné par maître Gérard David. Notre père confesseur d'alors était notre révérend père, le frère Ysenbart de Bru; prieure, la sœur Élisabeth Vander Ranneelle, l'an 1509. Le bois sur lequel le susdit tableau est peint fut payé par la femme de Lambyn, qui est enterrée ici; on l'appelait ordinairement Packette à la cour de monseigneur le duc; elle fit beaucoup d'aumônes diverses à notre couvent; elle donna aussi autrefois un grand bénitier en pierre de taille qui est placé dans l'avant-église, auprès de la sépulture de son mari. Les volets du susdit tableau n'étaient peints ni à l'extérieur ni à l'intérieur, et actuellement, en l'an 1536, on les a ôtés pour les peindre et vernir; l'argent pour couvrir ces frais a été donné par plusieurs personnes, à la demande de sœur Jacomine Bernaerts. »

Au milieu du panneau central, qui seul était de maître Gérard, et qui seul se trouve au musée de Rouen, sur un siége en métal recouvert d'une draperie rouge qui se prolonge sous ses pieds, est assise la sainte Vierge, vue de face, vêtue d'une robe et d'un manteau de drap bleu sombre; la robe, large et flottante, sans ceinture, est doublée de fourrure grise et échancrée au col, laissant voir une chemisette en toile blanche. Elle porte une riche couronne ornée de perles, de rubis et de saphirs; ses yeux sont baissés; de longs cheveux blond foncé et légèrement ondulés tombent sur ses épaules. Elle soutient de la main gauche l'Enfant Jésus, assis sur ses genoux, vêtu d'une tunique blanche à longues manches, fendue par devant. L'enfant prend des deux mains une grappe de raisin, symbole de la sainte Eucharistie, que lui présente sa mère.

De chaque côté de la Vierge se trouve un ange debout, revêtu d'une aube blanche, les ailes déployées; l'un joue de la mandoline, l'autre de la viole. Entre ceux-ci et la Vierge, sur un plan plus reculé, on voit, à droite, sainte Fausta, qui tient une petite scie; elle a la tête recouverte d'un voile vert foncé; à gauche, sainte Apolline, portant des tenailles à

Digitized by Google

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ENTOURÉS D'ANGES ET DE SAINTES.

(Musée de Rouen.)

Digitized by Google

la main droite; elle est vêtue d'une robe vert foncé; le corsage supérieur est gris violet.

Au premier plan, à droite, sont assises quatre saintes: d'abord, à côté de l'ange à la mandoline, une sainte sans emblème, vêtue d'une robe rouge bordée de noir et coiffée d'un bonnet violet foncé dont le revers est bleu; un léger voile blanc sans plis tombe jusqu'à ses sourcils. Sainte Agnès vient ensuite, vêtue d'une robe verte échancrée, bordée de fourrure, laissant voir une robe de dessous foncée et une chemisette plissée; sa coiffure est violette, bordée d'une passementerie d'or gaufré. L'agneau emblématique est couché aux pieds de la sainte, qui est tournée vers sainte Catherine, assise à sa droite, et a l'air de l'interroger. Celle-ci tient un livre ouvert entre les mains. Elle est richement vêtue d'une robe en brocart cramoisi et or, bordée et doublée d'hermine, et de manches en velours vert olive qui laisse passer le linge par de petits crevés. Elle porte un collier en or d'où pend un joyau composé de saphirs, de rubis et de perles, et est coiffée d'une couronne emblématique formée de roues en or entourées de perles et séparées l'une de l'autre par des pierreries. Un peu en arrière, à l'extrême droite du panneau, se voit sainte Dorothée, tenant entre les mains une petite corbeille pleine de roses rouges, qu'elle contemple avec une expression de modestie charmante. Elle est vêtue d'une robe bleue assez claire et d'une robe de dessous brun noir. Ses cheveux sont retenus par un bandeau composé de trois rangées de perles. Dans le fond, derrière elle, le peintre a introduit son propre portrait. Il est vêtu de brun, son habit est ouvert et laisse voir une chemise plissée; une mèche de cheveux blonds tombe sur son front jusqu'au milieu de ses sourcils. Il paraît ici plus jeune et plus fin que dans le dessin conservé à la bibliothèque d'Arras; ses yeux sont moins plissés et leur enveloppe moins épaisse; le nez est plus délicat et laisse mieux comprendre son ossature.

Le côté gauche du tableau est également occupé par quatre saintes. D'abord sainte Godelive lisant attentivement. Elle est vêtue d'une robe rouge orangé, à manches doublées de velours noir; une longue écharpe nouée autour de son cou et une ferronnière en or ornée de trois pierres presque noires et de perles, symbolisent son martyre. A côté d'elle on voit sainte Barbe feuilletant un livre d'heures richement enluminé; elle est vêtue d'une robe de velours vert échancrée laissant voir un peu de linge ainsi qu'une robe de dessous brun noir. Les manches, faites d'une étoffe d'or différente de celle qui borde la robe, sont courtes, et recouvertes en partie de secondes manches longues et très-amples de couleur changeante, rose pâle et bleu pâle. Une ganse noire, passée autour du

Digitized by Google

cou, soutient un bijou carré composé d'ornements d'or, de cinq perles et d'un rubis. Une ceinture dorée entoure la taille. La sainte est coiffée d'une couronne présentant, de face, la tourelle symbolique en or et en perles.

Entre sainte Godelive et sainte Barbe, sur un plan plus reculé, se trouve sainte Cécile avec des orgues à côté d'elle. Elle est vêtue d'une robe violet foncé, et d'une robe de dessous noire; sa coiffure, bordée d'un ornement d'or, est de la même couleur que la robe. L'extrême gauche est occupée par sainte Lucie qui tient à la main deux yeux rayonnants. Cette sainte est vêtue d'une robe en brocart cramoisi à deux nuances, ouverte sur la poitrine et laissant voir une chemisette. Les manches, amples et flottantes, sont doublées de vert. Une large ceinture verte est nouée au-dessous de la taille. Sa coiffure de couleur violette foncée, doublée de bleu, est ornée d'une dentelle d'or.

A gauche de sainte Lucie, sur un plan plus reculé, se voit Cornélie Cnoop, la femme du peintre, les mains jointes, en prière. Elle est vêtue d'une robe noire bordée d'une petite fourrure blanche, et d'une large coiffe blanche qui lui entoure le visage et retombe derrière la tête.

Les figures, dans ce tableau, ont à peu près le quart de la grandeur naturelle; les carnations sont en général blanches, les airs de tête doux et mélancoliques. Les deux anges peuvent être cités parmi les plus délicieuses figures que l'école flamande ait réalisées. Les détails sont d'un fini admirable. Le fond du tableau est d'un vert foncé presque noir. Le lieu de la scène n'est indiqué que par un carrelage de pierres blanches, jaunes et bleues pâles.

La chapelle du Saint-Sang dans l'église de Saint-Basile, à Bruges, renferme, parmi ses trésors, un tableau qui doit dater de la fin de la carrière de maître Gérard. C'est un triptyque cintré [1] qui représente *la Déposition*. Au premier plan du panneau central, le corps du Christ, déposé sur un linceul et couché sur le côté, est soutenu par Nicodème, homme à longue barbe blanche, occupant l'extrême droite. Au milieu se trouve la sainte Vierge, les mains jointes dans une position forcée; elle est agenouillée devant son fils; saint Jean la soutient du bras droit en même temps qu'il relève le bras gauche du Christ. A sa droite se trouve Marie Salomé, et au côté gauche du panneau, contre le cadre, un homme tenant entre les mains un vase de parfums en cuivre bosselé. Sainte Marie Madeleine et Marie Cléophas sont peintes sur le volet de

1. H. max. 1,04; min. 0,83; l. c. 0,70; v. 0,31. B. Il existe au couvent des Maricoles, à Bruges, une copie ancienne du panneau principal.

Digitized by Google

droite; la première tient de la main droite un vase de parfums dont elle ôte le couvercle. Saint Joseph d'Arimathie et deux autres personnages sont représentés sur le volet de gauche: le premier porte sur un linge blanc la couronne d'épines. Au second plan du panneau central se voit le mont Calvaire avec la croix ainsi que les larrons crucifiés, une roue, deux soldats et un homme. On aperçoit à droite la ville de Jérusalem, et sur le volet gauche des arbres et une montagne.

La sainte Vierge est vêtue d'une robe bleue, doublée de petit gris, et d'un large manteau bleu. Nicodème porte une robe sans manches, en brocart de velours cramoisi et or, bordée, doublée de fourrure brune et munie d'un grand collet de même étoffe. Saint Jean est vêtu d'une tunique et d'un manteau en drap rouge; à sa ceinture sont attachés une gaîne et un sachet de cuir noir. Marie Salomé est vêtue d'une robe verte. L'homme à gauche du panneau central est recouvert d'un manteau vert à collet droit, fermé par un lacet écarlate et une agrafe en or, et coiffé d'un chapeau de feutre noir de forme conique. Sainte Marie Madeleine est revêtue d'une robe collante en drap bleu clair, bordée de fourrure et sans manches, ceinte sur les hanches d'une écharpe en soie rose et bleue. De cette robe s'échappent des manches de drap rose, amples jusqu'aux coudes, puis resserrées et crevées de manière à faire voir la doublure jaune, s'élargissant encore considérablement aux poignets. Un large manteau vert olive entoure la partie inférieure de son corps. Une longue chevelure inonde ses épaules, bien qu'elle soit maintenue par une ferronnière étroite ornée sur le devant d'un riche joyau composé de rubis entourés de perles. Elle porte une coiffure fort élégante en velours rouge garni de passementeries et d'une large bordure en orfévrerie avec une rangée de perles. Cette coiffure est couverte d'un voile en batiste transparente, noué sur le sommet de la tête. Marie Cléophas est vêtue d'une robe grise très-décolletée, garnie d'une bordure en or semée de perles et doublée de fourrure blanche; elle porte aussi une chemise en batiste et une chemisette ornée de passementeries en or. Sa coiffure est de soie violette, ornée de petits cordons d'or se croisant de manière à former des losanges, au centre de chacun desquels se trouve une perle. Un voile en batiste transparente est attaché à la coiffure, sur le haut du front, par un riche joyau, et retombe sur les épaules. Saint Joseph d'Arimathie est vêtu d'une large robe de couleur vert olive, doublée et bordée de fourrure, à laquelle sont attachées de fausses manches qui tombent des coudes et laissent voir des manches d'un brocart superbe en or et argent; cette robe est fermée sur le devant par une bille en orfévrerie et maintenue par une riche ceinture en cuir à laquelle est

Digitized by Google

suspendue une aumônière en peau, le tout garni de plaques en orfévrerie ciselée. Il porte une grande toque de velours rouge à larges bords en fourrure rabattus. L'homme à sa droite, dont la tête est d'un type juif très-prononcé avec une longue barbe à deux pointes, est coiffé d'un grand turban blanc, et vêtu d'une robe de drap gris doublé de rouge à grand collet rabattu.

La composition de ce tableau est fort bonne: l'exécution en est ferme, le coloris riche et puissant; les types féminins l'emportent en général sur les figures d'hommes; la tête de saint Joseph d'Arimathie est cependant d'un type noble. La composition, les types des personnages et les chairs qui sont peintes dans un ton brunâtre, accusent l'influence de Quentin Metsys.

Les tableaux que nous venons de décrire sont les seuls dont l'authenticité soit établie par des documents. Nous relaterons dans un prochain numéro quelques autres œuvres dont l'attribution à maître Gérard nous paraît certaine.

W. H. JAMES WEALE.

(La fin prochainement.)

Digitized by Google

EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS

DE BORDEAUX

Bordeaux, 3 mai 1866.

Il est des jours où la Mort nous semble plus injuste encore que cruelle : c'est lorsqu'elle frappe un homme de bien au milieu du succès d'une œuvre longtemps caressée. C'est ainsi qu'elle s'est montrée envers M. T. B. Scott, le président de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, dont la *Gazette* avait plus d'une fois constaté le goût, le tact et l'activité.

T. B. Scott, que nous n'avons eu l'honneur d'approcher que dans ces dernières années, mais dont nous n'oublierons jamais les précieuses relations, était d'origine anglaise. Un buste modelé d'après lui vers sa vingtième année nous le montre fort, souple et élégant comme ces jeunes Grecs qui défilent à cheval ou qui nouent leur cothurne dans la frise des Panathénées. Il avait été élevé à cette gymnastique de lutte, de chasse, de pêche, de cheval, qui fait de l'Angleterre le pays où l'on rencontre le plus de robustes jeunes hommes et de beaux vieillards. Lorsque la mort l'a terrassé en le frappant au cerveau, M. Scott remplissait depuis trente-quatre ans, à Bordeaux, les fonctions de consul de S. M. Britannique, ayant succédé dans ce poste à son père.

Il apportait dans tous ses actes beaucoup de prudence, de fermeté et d'énergie. Mais sa nature était d'une si loyale qualité qu'on ne saurait rencontrer ni à Bordeaux, parmi le monde où il était fort recherché, ni à Paris, parmi les artistes, personne qu'il ait jamais froissé, même dans l'expression de sa volonté, qui était très-tenace. Il possédait à un haut

Digitized by Google

degré une qualité assez rare dans la race anglo-saxonne : la sensibilité [1]. C'est assurément de là que dérivait son goût pour la peinture; mais ce qui est surtout frappant, c'est la marche qu'avait suivie ce goût. Il commença par aller droit à l'école de Dusseldorf et de Genève, et il laissa une collection peu nombreuse, mais exquise, qui ne comptait guère que des Decamps, des Delacroix, des Corot, des Théodore Rousseau et des Troyon. Voilà, pour un amateur qui a eu des tendresses pour M. Koeck-Koeck, ce qui peut s'appeler faire une belle fin.

C'est M. Scott qui entreprit de fonder à Bordeaux la Société des Amis des Arts, il y a quinze ans, et qui groupa autour de lui toutes les personnes dont l'appui moral ou immédiat était indispensable. Son but était de faire des expositions, non pas un marché pour les artistes, comme cela n'a lieu que trop souvent, mais une occasion de plaisir et d'enseignement pour toute la société bordelaise. Pour cela, il résolut de faire appel aux cabinets des collectionneurs en même temps qu'aux ateliers. Il avait compris, par une généralisation d'idées fort juste, que l'enseignement vient des fortes œuvres; que dans une exposition, dans un musée, dans une galerie, il n'y a que quelques tableaux qui portent, de même que dans une école ou dans une période il n'y a que quelques maîtres qui comptent; que le reste, œuvres ou hommes médiocres, n'est qu'un appoint dont il faut tenir compte en raison seulement de l'infirmité de la nature humaine, mais que l'effort du génie est seule digne de nous arrêter. Nos lecteurs trouveront, dans le travail publié par notre collaborateur Léon Lagrange sur les *Sociétés des Amis des Arts*, le résultat si heureux à ce point de vue des premiers efforts de Scott qui cherchait à entrevoir et à fixer le vrai but de sa société, à épurer le goût d'une population en lui montrant des œuvres d'élite, à activer les dispositions des artistes locaux en leur désignant quels sont les maîtres, dans cette génération, qui réussissent, et pourquoi ils réussissent; enfin à pousser implicitement les amateurs à des acquisitions d'un ordre de plus en plus relevé. On sait les résultats à la première exposition : il fut acquis pour six mille deux cent soixante-dix-sept francs d'objets d'art, et à celle de l'an dernier, pour plus de soixante-dix-sept mille francs [2].

1. Quand Scott allait chasser dans les marais et qu'il se trouvait face à face avec ces ombres de chevaux, d'ânes ou de mulets qu'on livre barbarement en pâture aux sangsues, il achetait pour quelques louis le droit de terminer d'un coup de fusil leur lente agonie.

2. Voici un rapide résumé du compte rendu de la Commission administrative, publié à la suite de l'Exposition de 1865.

Cette exposition renfermait 547 ouvrages; 163 ont été vendus au prix de 77,594 fr.

Digitized by Google

Mais le plus important, car plus d'une fois M. Scott a déploré devant nous que le choix des amateurs s'arrêtât trop souvent sur des œuvres médiocres; le plus important, c'est la direction imprimée par la Société des Amis des Arts au musée de Bordeaux. C'est assurément le seul musée de province d'où l'on mette poliment à la porte ces brocanteurs qui sillonnent la France avec des copies peintes par des Raphaël et des Titien à trois francs l'heure, et vernies avec du jus de pruneaux. C'est au contraire celui qui accueille avec le plus de bonne grâce les œuvres des contemporains. Sans parler de son acquisition retentissante du *Tintoret peignant sa fille morte*, par M. Léon Coignet, on sait qu'il renferme des des Delacroix, des Corot, des Daubigny au moins égaux à ceux du Luxembourg. C'est à la Société des Amis des Arts qu'il doit cette avance. Scott, diplomate d'autant plus habile qu'il était plus franc, a établi entre la Société et la Municipalité des rapports qui, nous l'espérons, ne feront jamais que se resserrer. Il est naturel que la municipalité, qui paye, choisisse les tableaux qu'elle juge être les plus intéressants; mais il est juste aussi que les membres de cette Société, qui se sont donné tant de soins pour faire à leurs compatriotes des plaisirs faciles, soient à leur tour consultés. Ce sont eux qui, par leurs relations plus directes avec les artistes et avec la critique, sont en mesure de donner les conseils les plus éclairés. C'est ainsi que, l'an dernier, M. Scott, après être loyalement revenu d'une première impression défavorable, fit une grande propagande au tableau de M. Millet. Il sentait que c'était la note la plus forte de cette exposition, et il devinait aussi tout ce qu'il y aurait d'honorable pour Bordeaux à réhabiliter, par une acquisition officielle, un artiste si discuté et si convaincu. Cette lutte courageuse ne fut point inutile : les amateurs apprirent à comparer et à juger plus librement; la critique locale se montra plus équitable, la Municipalité fut ébranlée. Cette année on peut dire que la *Jeune Mère*, dont M. Millet nous a jadis donné l'eau-forte, a été accueillie avec un vif intérêt, et que, si elle n'a point encore été acquise, cela tenait à des circonstances auxquelles « la politique est absolument étrangère. » Nous ignorons, au moment où nous écrivons ces lignes, quelles ont été les acquisitions de la ville; mais il n'y avait cette année, en dehors de la *Jeune Mère*, rien qui fût réellement digne de son choix. On peut dire que, dans ces dernières années, les préfé-

Les acquisitions des particuliers ont atteint 39,155 fr.; celles de la Société 22,136 fr.

Le musée de Bordeaux a gardé de cette exposition une *Vue de Vésuve*, de M. A. de Curzon; le *Miroir des bois*, de M. Antigna; trois bronzes de M. Barye, parmi lesquels *Thésée et le Minotaure*, et une statuette en bronze de M. E. de Santa-Coloma, un *Cavalier espagnol*.

Digitized by Google

rences ont porté parfois sur des tableaux peu dignes de cet honneur. Il est temps qu'elle s'arrête sur cette pente. La sensiblerie n'a rien à voir en ces matières. Ce n'est qu'au cas de mérites absolument égaux que le titre d'enfant ou de citoyen d'une ville peut servir pour départager les juges.

M. Scott ne se bornait pas seulement à l'arrangement des tableaux lorsqu'ils étaient arrivés, aux sollicitations directes et intelligentes auprès des riches personnages qu'il s'agissait de déterminer à une première imprudence, aux acquisitions personnelles, sobres, mais bonnes; il entretenait avec les principaux artistes de Paris des relations suivies. Ainsi, Delacroix lui accordait la faveur de pénétrer dans son atelier. On sait avec quel dévouement et quelle abnégation M. Dauzats représente à Paris les intérêts de la Société; M. Scott, après l'échange de correspondances détaillées et pressantes, ne manquait jamais de venir à Paris pour aider M. Dauzats dans une visite dernière dans les ateliers. C'est au prix de tous ces dérangements que l'on maintient, ce qui est bien plus difficile que de la fonder, une institution de ce genre, et l'on voit quelle honorable tâche M. Scott laisse à son futur successeur. Celui-ci n'est point encore désigné; les membres de la Société, mus par un sentiment de tact et de déférence, ont renvoyé cette nomination après la fin de cette exposition, pour qu'il en reçût encore tout l'honneur posthume.

Au reste, M. Scott n'était point seul dans cette tâche. En tête de tous ceux qui l'ont secondé avec une amitié sans défaillance et une estime dévouée, il faut placer le vice-président, M. Charroppin. C'est lui qui, du vivant de M. Scott, avait eu l'idée de réunir un certain nombre d'œuvres de Troyon, comme on avait fait l'année dernière pour celles d'Eugène Delacroix; c'est lui aussi qui est venu à Paris, après la vente posthume de l'atelier de Troyon, solliciter les amateurs pour des prêts qui ne se font guère pendant la saison d'hiver. Il a longtemps et intimement connu Troyon et ils ont passé ensemble plus d'une saison à Barbizon. M. Charroppin possède une quinzaine de peintures à l'huile et au pastel, prises en quelque sorte sur le chevalet; ce sont des pages toutes pleines de fraîcheur et de franchise; on les appelle « des études, » mais quiconque aime vraiment la peinture ne voudrait pas les échanger contre des tableaux plus achevés. M. Charroppin a obtenu cinquante-deux morceaux de l'œuvre de Troyon. C'est plus que suffisant pour donner une idée de l'harmonie et de la vigueur de la palette de Troyon, de la souplesse avec laquelle il exprimait les physionomies variées de la vallée de la Touques, des falaises d'Étretat, des plaines de la Sologne, des rochers

Digitized by Google

de Fontainebleau, au milieu desquels il avait posé son parasol; de la netteté avec laquelle il plantait ses personnages, fermières revenant à âne du marché voisin, taureaux, chèvres, moutons et ânons vaguant dans le pâturage, bûcherons sous bois, enfants gardant des vaches ou des oies. Mais notre collaborateur Paul Mantz a plaidé ici, l'an dernier, et gagné sans appel le procès du robuste et fin paysagiste. C'est assez, pensons-nous, de citer les noms des amateurs qui avaient prêté de ses œuvres : ce sont Mme Troyon mère, MM. F. Bocquet, Boulanger, Tilliet, G. Sureau, O. Lavalard, Azevedo, Burty, comte Duchâtel, Ch. Marionneau, Roques, Bacqua, Gellinard, Debans, Grangeneuve, Bertin, E. Raoul-Duval, Sourigues, Bosc, Boucasse, Charroppin, A. Bruyas, F. Lahens, Deschamps, Saint-Martin, A. Larrieu, L. Robert, Paul Maître, les héritiers Scott, et le cercle des Beaux-Arts de Nantes. Il est vraiment méritoire de se séparer, pour un but tout désintéressé et pour un temps assez long, de ce qui fait le charme d'un intérieur paisible. Mais, nous le répétons encore, c'est là un grand moyen d'enseignement et de décentralisation artistique. Heureux si quelque jour, ainsi que nous l'avons demandé déjà dans la *Gazette*, la galerie du Luxembourg, devient un musée qui, à l'exemple du musée anglais de South-Kensington, enverra successivement aux villes de la province les meilleurs morceaux qu'il possède.

Les artistes bordelais sont cette année en progrès marqué, et nous sommes certain qu'ils doivent d'avoir fait ce pas en avant aux encouragements directs ou détournés de la Société. Ces encouragements qui arrivent soit par les acquisitions, soit par la publicité et la discussion, ont, à nos yeux, le grand avantage de grouper des forces jusqu'à ce jour éparses, de retenir des impatients qui accourraient tous à Paris pour tenter les chances d'une loterie fertile en déceptions, de jeter les fondations encore incertaines, mais un jour solides et louables, de ce qu'on peut appeler une école dans la bonne acception du mot.

M. Léonce Chabry, né à Bordeaux, a appris à peindre en Belgique, mais depuis quelques années il a regagné le pigeonnier et nous souhaitons pour lui qu'il ne le quitte plus. Il a cette année tout à fait débarbouillé sa palette. Il a quitté ces airs élégiaques qui ne seyent guère à la jeunesse, et la chanson qu'il chante est plus gaie et plus juste. Son tableau, *Près du moulin*, est à citer et aussi les *Moutons au pâturage*. Les terrains sont mieux construits, les animaux plus fermement dessinés et les arbres plus modelés. Nous voudrions qu'il s'éprît d'affection pour ces Landes dont les lignes et la coloration s'accorderaient si bien avec ce qui est le fond de son talent. Nous l'attendons à un tableau important

Digitized by Google

qu'il nous donnera quelque jour. Pour cette fois, il nous en a trop donné, mais ce reproche s'adresse moins peut-être à l'artiste qui besogne qu'au système des acquisitions, qui est de répartir la somme à dépenser sur un trop grand nombre de lots. Les sociétés imitent trop en cela des exemples partis de haut, surtout dans la distribution des travaux décoratifs, et dont les conséquences ont été désastreuses pour l'art sérieux.

M. Chaigneau habite aujourd'hui Barbizon. Ses eaux-fortes, au moins autant que sa peinture, se ressentent visiblement du voisinage de M. Charles Jacque. Il se déclare cependant, au livret, élève de M. Brascassat. Le jour n'est pas loin où il figurera avec honneur dans cette salle consacrée à ses enfants que la ville de Bordeaux ouvrira dans son musée... quand elle possédera un musée.

M. John Lewis Brown a envoyé un tableau qui a passé à Paris assez inaperçu, mais qui a obtenu ici assez de succès pour être proposé pour les acquisitions de la ville. C'est « *le Jour de sortie des pensionnaires au jardin d'Acclimatation* », ce qui veut dire en simple français : « Aras, perroquets, perruches, et cacatoès portés dans une allée sur une perche par un jeune garçon. » La scène est gaie et même plaisante à l'œil, mais nous estimons M. J.-L. Brown capable d'être représenté par une composition bien autrement importante. Ses scènes de chasse où des habits rouges étincellent au milieu des fourrés, ses études de militaires à cheval ont révélé un harmoniste hardi et un dessinateur précieux, qui ne fait en quelque sorte qu'entrer dans la carrière.

M. Auguin, élève surtout de M. Corot, a des envois nombreux et vraiment remarquables. C'est dans les plaines plantureuses de la Saintonge, c'est sur les grèves grises du bassin d'Arcachon qu'il se plaît le plus. Nous ne connaissons pas ces pays, mais à l'intensité des tons, à la délicatesse de certains motifs répétés, tels que les bouquets de sapins sur le bord de la mer, on peut affirmer que M. Auguin traduit facilement les traits généraux de la nature qui l'arrête et le charme. — M. Hippolyte Pradelles, moins violent que l'an passé, a mieux accordé ses terrains, ses arbres et ses ciels. Son *Ruisseau de Couscoury* est presque excellent en tous points.

M. Faxon s'adonne tout entier à la marine. La mer est une amante jalouse qui ne supporte guère le partage. Un poëte comme Eugène Delacroix a pu, dans un jour de fantaisie, saisir et exprimer quelque sourire ou quelque violence traversant ce visage mobile; mais c'est par l'intuition du génie. Quand on veut exprimer dans son détail le dessin de la vague qui roule, l'effet des nugaes qui la font bleu de saphyr ou livide,

Digitized by Google

l'allure et le gréement du navire ou de la barque qui la fend comme un soc de charrue, il faut se livrer à de patientes études. Le *Souvenir de l'île de Rhé*, de M. Faxon, est d'une énergie très-maritime. Le bateau qui rentre rappelle ces mouettes qui se hâtent vers la terre aux approches des orages.

M. Léo Drouyn est un archéologue autant qu'un artiste. La tâche toute patriotique qu'il s'était imposée, l'*Histoire de la Guyenne militaire pendant l'occupation anglaise*, est terminée. Nous avons signalé, l'an dernier, ce bel ouvrage à ceux de nos lecteurs qui recherchent les matériaux précis sur l'histoire militaire, civile et religieuse de notre pays et en particulier d'une de nos plus nobles provinces. A peine achevé, il était déjà souscrit et épuisé. Mais M. Léo Drouyn appartient à cette race de travailleurs pour qui le repos serait une fatigue. S'il ne parcourt plus la contrée, le crayon ou le mètre à la main, il se promène dans les rues de Bordeaux et note sur le cuivre, d'une pointe intelligente et précise, ces coups de pioche que les édilités y font retentir, comme dans toutes nos grandes villes. Quel album précieux cela formera un jour ! De quel pouce curieux nos enfants feuilleteront ces annales de la cité propre, alignée, commode et mortellement ennuyeuse où ils traîneront des jours sans imprévu ! De quel œil surpris ils regarderont l'usage de ce que nous aurons vu les derniers : le vêtement de pierre des générations passées. Mais d'autres formes de poésie succéderont à celles-ci et toucheront aussi les jeunes cœurs. L'édilité de Bordeaux, que nous sommes bien loin d'accuser de vandalisme en constatant les nécessités qu'elle subit, a eu l'heureuse pensée de réaliser, avec M. Léo Drouyn, ce que la ville de Paris pouvait facilement faire avec M. Charles Meryon, c'est-à-dire un album de la ville ancienne, avant qu'elle eût disparu. M. Léo Drouyn a gravé cette année les *Travaux d'isolement de la cathédrale de Bordeaux*. Il a poussé la complaisance jusqu'à nous en promettre, pour la *Gazette*, une répétition dans notre format. C'est nous retirer le droit de louer son œuvre comme nous l'aurions voulu, et il ne nous reste qu'à constater la parfaite relation de poésie et d'exactitude avec l'original. Ces travaux d'isolement de la cathédrale de Bordeaux sont un des actes les plus importants de l'édilité de M. Henri Brochon, le maire actuel ; la cathédrale, qui est d'un style austère, a tout à y gagner, comme silhouette et comme base. Rien n'est charmant comme un vieux monument religieux qui se dresse au milieu de la verdure.

Puisque nous parlons gravure, disons de suite qu'elle est représentée ici par les graveurs ordinaires de la *Gazette*, MM. Flameng, Gaillard, Jacquemart, etc. Celui-ci encore, par des épreuves de grand choix prises

Digitized by Google

dans l'*Histoire de la porcelaine* et dans les *Gemmes et Joyaux de la couronne*, ce livre de M. Barbet de Jouy, qui équivaut à une promenade dans la galerie d'Apollon, au Louvre. M. Robaut a envoyé une de ses surprenantes reproductions de dessins d'Eugène Delacroix et de M. Meissonier ; M. Seymour-Haden, les plus poétiques et les plus brillantes de ses *Études à l'eau-forte*, telles que l'*Étang au canard*, la *Terrasse dans le parc de Richmond*, le *Faubourg de Old'Chelsea*, un *Parc en Irlande*, etc. ; M. Carle Delange, des spécimens des chromo-lithographies qu'il a exécutées pour cet œuvre de Bernard Palissy, dont les dernières livraisons viennent de paraître, et qui est le monument illustré le plus intéressant qu'on ait élevé au souvenir du maître potier. Le goût des gravures, des eaux-fortes modernes en belles épreuves, qui fait en ce moment de visibles progrès, est bien digne d'être patronné par cette société bordelaise, dont les tendances révèlent une organisation très-fine.

La Société a dû renoncer, à cause des frais de transport et du peu de chances de vente, à adresser des invitations aux sculpteurs. Mais elle accueille avec empressement les morceaux de petit volume. Chaque année elle tient à honneur d'acquérir quelques beaux bronzes de M. Barye et quelques spirituelles scènes équestres de M. Mène ; elle espère même amener la Ville à réunir successivement tout l'œuvre de M. Barye pour le distribuer, soit dans les galeries du musée, soit dans les appartements officiels. — M. Mégret, un de nos compatriotes fixé à Londres depuis quelques années, s'est fait représenter par un beau buste de *Sofia Cruvelli*, aujourd'hui Mme la baronne Vigier, par un joli médaillon de femme et deux petits bronzes, façon antique, représentant des *Acteurs*. — M. Jean Mora, qui habite Bordeaux, a modelé dans la glaise un *Alchimiste*, que l'on croirait, pour le caractère et la finesse de l'expression, détaché d'un bas-relief du xve siècle : la physionomie souffrante, la tête emprisonnée dans un bonnet pointu, le corps enveloppé dans une robe qui trahit sa maigreur ascétique, il plonge son nez pointu et son regard railleur dans un livre posé sur un pupitre, et qui renferme quelques dissertations nouvelles sur le grand Peut-être. — M. Gaston Sarreau est loin d'avoir acquis cette habileté de touche : c'est un tout jeune homme, presque un enfant, et c'est sur les bancs du collége qu'il modèle en cire des études de chevaux qui semblent promettre un brillant avenir. Il faut que l'étude vienne doubler les facultés naturelles qui sont déjà surprenantes. Nous l'attendons à des œuvres plus fortes ; mais dès aujourd'hui il faut prendre note du nom de M. Gaston Sarreau et des *Chevaux* arabe, anglo-normand ou de trait qui forment sa première expo-

Digitized by Google

sition. Il est d'une modestie charmante, et doué aussi de facultés musicales extraordinaires.

Nous avions souvent parlé, avec M. Scott, de l'influence que devait prendre dans tous les actes de la vie intime le rôle des beaux-arts. C'était pour faire pénétrer le besoin de raffinement dans les intérieurs, dans tout ce qui entoure une nature d'élite, qu'il s'était proposé de faire appel aux ciseleurs et aux orfévres. Une coupe d'un beau modèle, une bague bien ciselée, un cadre de cuivre autour d'une miniature déjà charmante, comme le sont celles, par exemple, de Mlle Eugénie Morin, n'est-ce point là des objets d'art? L'an dernier, Scott avait applaudi aux émaux de M. Claudius Popelin. Qu'aurait-il dit cette année, en face de ce beau monument décoratif, que M. Popelin appelle la *Renaissance des Lettres*, et qui lui a valu à Paris une médaille? Quoique cet ensemble d'émaux d'une réussite rare ait été placé au fond d'une galerie supplémentaire, moins accessible peut-être que les autres à la foule, il a fait sensation, et nous croyons savoir que la municipalité a pensé à demander à M. Claudius Popelin un grand travail décoratif pour un des salons de l'Hôtel-de-Ville, tel, par exemple, que l'ornementation d'une cheminée.

Peu de choses, mais exquises, telle doit toujours être la préoccupation de la Société. Nous trouvons, pour notre part, qu'elle se laisse un peu trop déborder, à l'instar des salons parisiens, et que l'insuffisance des galeries du rez-de-chaussée est plus apparente que réelle. Les œuvres seraient mieux vues et mieux appréciées, si elles étaient moins pressées. Dans ces nouvelles chambres du premier étage, où la lumière est insuffisante, sont placés aujourd'hui les émaux, les miniatures, les sculptures, les aquarelles, etc. Parmi celles-ci on en comptait de MM. Harpignies, Chaplin et Edmond Morin. Est-il certain qu'elles étaient bien à leur place? M. Morin en avait deux : l'une représentant un jeune garçon qui fait irruption dans le salon où sa mère touche du piano et qui effraie sa petite sœur par le terrible casque de dragon qui oscille sur sa tête blonde; l'autre était un éventail. Plus ces objets sont de petites dimensions, et montrent une apparence humble, plus nous leur accordons de sympathie. D'ailleurs, une jolie femme ne saurait agiter un éventail vulgaire de dessin ou criard de décoration; il faut qu'il concoure à l'harmonie de la toilette et qu'il éveille, au milieu du monde, de fraîches idées et d'aimables souvenirs. Celui-ci retrace les épisodes d'une *Partie de campagne :* on part du château sur les chevaux qui bondissent; puis on quitte la chasse et l'on s'accoude à la proue du canot pour pêcher à la ligne, tandis que les valets étendent la nappe sur le gazon; le soir, enfin, autour d'une

Digitized by Google

UNE PARTIE DE CAMPAGNE.

Éventail, à l'aquarelle, par M. Edmond Morin.

Digitized by Google

table chargée de cristaux, on échange des toasts et l'on raconte les événements du jour. M. Edmond Morin excelle à rendre les élégances et les sourires de la vie mondaine. Il n'a de maître, en ce royaume, que M. Eugène Lamy. Il est un des collaborateurs assidus de cette *Vie parisienne*, fondée par M. Marcelin, et qui a conquis dans les salons, dans les clubs, partout où l'on sait ce que vaut la richesse, un si rapide et si complet succès. M. Morin a longtemps habité l'Angleterre. Il en a rapporté une sorte de respect pour toutes les aristocraties extérieures : celle du visage et de la tenue, celle du paysage et des parcs, celle du cheval de race. Il n'est pas seul dans cette *Vie parisienne*, dont nous parlerons quelques jours à propos des publications contemporaines, mais il est un de ceux qui y traduisent avec le plus de souplesse et d'éclat les textes de MM. Champfleury, Taine, About, Jollet, Droz et Marcelin lui-même. Il faut donc saisir les occasions de sortir un peu de la voie banale et et faire honneur aux originalités bien tranchées à quelqu'ordre qu'elles appartiennent.

Ceci est, du reste, tout à fait dans la tradition de l'esprit bordelais. L'on y fait accueil à MM. Gerôme, Lehmann, de Curzon ou Breton, on n'est pas moins sympathique à des lutteurs plus caractérisés, comme MM. Corot, Daubigny, Courbet, Jongkind, Manet lui-même, qui a ici une excellente étude de jeune femme vêtue de mousseline blanche, Gigoux ou Chaplin. Ce sont même les coloristes qui sont en général en faveur. Mais nous ne nous arrêterons point à ces envois d'artistes consacrés que pour signaler un débutant et un maître qui n'envoie plus aux salons de Paris. Le débutant, c'est M. Chauvel, dont nous ne connaissons guère que des eaux-fortes d'une harmonie très-fine, mais qui est un paysagiste plein de force et de style; le maître c'est M. A. Ricard. M. Ricard a retiré tout exprès de son chevalet, à peine terminés, à peine secs au moins, un portrait de femme et un portrait d'homme. Celui de Mlle Defodon est spirituel comme un portrait de Nattier, doux comme une étude de Prudhon, touchant comme un sourire de coquette émue par hasard; c'est pour nous un chef-d'œuvre d'expression saisie et rendue on ne sait pas quel modelé corrégesque. L'autre portrait est celui de M. Anatole Delaforge, la barbe rouge et s'étalant comme celle d'un reître de Maximilien, ganté de rouge, un bout de ruban rouge à la boutonnière. Le Giorgione seul eût osé aborder cette symphonie ardente, et M. Ricard lui a donné cette physionomie fatiguée qui est le signe des esprits d'élite dans notre époque tourmentée.

Le New-Club a failli faire un coup d'éclat en achetant la *Jeune Mère* de M. Millet. Malheureusement, il a dû calculer, et ses dépenses d'appro-

Digitized by Google

priation ayant été énormes, il remet à l'an prochain une nouvelle acquisition qui soit digne de celles qu'il a déjà faites. Nous avons trop souvent insisté sur le beau rôle que pouvait prendre en France les clubs dans le mouvement des arts pour avoir à y revenir. Le mouvement est parti, je crois, de Limoges, qui compte bien se signaler encore. On ne sait où il pourra s'arrêter si des hommes courageux et intelligents en sentent la portée et le propagent. C'est par les clubs qu'est née en France cette agitation en faveur des courses et de l'élève des chevaux, qui maintenant provoque un mouvement annuel d'argent de plus de trente millions de francs. Les clubs peuvent aider puissamment à la réorganisation intellectuelle et artistique des centres provinciaux.

La ville de Bordeaux a, cette année, assez largement grevé son budget municipal pour qu'on ne puisse lui reprocher son abstention. Elle a commandé à M. Bouguereau pour 36,000 fr. de travaux décoratifs pour la nouvelle salle des concerts dans le foyer du Grand-Théâtre. A un futur académicien on ne pouvait guère demander que des sujets académiques. Il exécutera, je crois, dans le plafond, *Apollon et les Muses*, et dans les retombées les musiques religieuse, guerrière, champêtre et de ballet. Cette nouvelle salle, nous l'avons visitée avec une surprise d'autant plus grande que nous la croyions de Louis et seulement restaurée; elle est tout entière de M. Charles Burguet, architecte de la ville. Jamais le style le plus pur du règne de Louis XVI n'a été, nous ne dirons pas reproduit, mais réinventé avec plus de réussite. Les courbes du plafond, la proportion des colonnes, les détails des caissons, le profil des chapitaux, tout y est du dessin le plus fin et le plus coloré, de l'exécution la plus cherchée et la plus heureuse. Louis avait exécuté cette salle et les pièces contiguës. Mais, en 1832, MM. Gigain et Ciceri, peintres décorateurs, furent chargés par l'architecte, M. Baufin, de la transformer et de la remettre au goût du jour. On sait ce qu'était le goût des architectes du précédent règne! Ces barbares, c'est ainsi qu'il faut les appeler, enlevèrent toutes les constructions intérieures, colonnes, loges, galeries, etc., abaissèrent notablement le plafond, et, en un mot, ne conservèrent que les quatre murs de ceinture. Ce qu'ils y substituèrent, il n'en faut rien dire. L'important, c'est que la nouvelle décoration ait été confiée à un architecte homme de goût, respectueux du passé, et qu'il s'est appliqué à se faire oublier pour que son œuvre rentrât dans l'ensemble de l'admirable édifice construit par Louis. Tout ce que l'on peut désirer encore, c'est que M. Bouguereau imite à son tour cette déférence envers un siècle qui a compté les derniers décorateurs français. L'œuvre de M. Charles Burguet restera comme une des

Digitized by Google

plus intelligentes restaurations inventives que nous ayons été appelé à étudier, et nous tenons à signaler cette salle de concerts à ceux qui, après nous avoir lu, traverseraient Bordeaux.

Si le nom de M. Scott est revenu si souvent sous notre plume dans le cours de cet article, ce n'est pas que nous entendions diminuer la part qu'ont prise et que prendront à la réussite de la Société des hommes comme ceux qui composent le conseil d'administration : MM. A. Charroppin, A. Bonnet, Guestier, Boucasse, Brown, Desmaisons, Ferrière, Foussat, Lawton. Notre amitié respectueuse, les regrets unanimes dont nous avons été le témoin, nous faisaient un devoir de lier plus étroitement encore que par le passé le nom de Scott au succès d'une exposition. Mais les institutions sociales, et les sociétés des Amis des Arts en particulier, subsistent surtout par l'excellence du mécanisme. Celui-ci fonctionne depuis quinze années en donnant toujours des résultats plus frappants. Il faut croire qu'il est tout à fait parfait. Un président n'a donc point à jouer ici de rôle providentiel. Il n'a qu'à suivre des traditions d'urbanité, de goût, d'activité et de réserve qui ne sauraient être lourdes pour un homme bien élevé, et dont les beaux-arts forment la distraction préférée. Ces hommes-là ne sont point rares à Bordeaux, surtout au sein de la *Société des Amis des Arts*. Mais ces fonctions de président ne sont point là des fonctions gratuites : car lorsque l'on a tenu loyalement la balance égale entre les luttes d'écoles, lorsque l'on a favorisé le développement des talents locaux, lorsque l'on est arrivé à faire inscrire annuellement une forte somme dans le budget municipal pour l'acquisition d'œuvres d'art, lorsque l'on a jeté parmi toute une population riche et active le goût des collections, on est payé par la plus enviable des pensions qui puisse enrichir la mémoire d'un homme de bien : par la reconnaissance et l'estime des gens de sens et d'esprit, de ceux qui prennent au sérieux le rôle des beaux-arts.

PHILIPPE BURTY.

Digitized by Google

CORRESPONDANCE DE LONDRES.

Londres, 15 mai.

Monsieur le Directeur, vous me permettrez de consacrer d'abord quelques lignes à un homme très-important dans le domaine de l'art, très-distingué à divers titres, dont, sans doute, la plupart de vos lecteurs auront su la mort, arrivée à Pise, à la fin du mois de décembre dernier. Je veux parler de sir Charles Lock Eastlake, président de l'Académie royale, directeur de la Galerie nationale.

Il était né, en 1793, à Plymouth, en Devonshire, dans le comté à qui l'Angleterre doit le plus grand, peut-être, de tous ses peintres, sir Joshua Reynolds, le premier président de l'Académie. C'est à Plympton, dans la ville même où Reynolds était né et avait commencé ses études, qu'Eastlake passa quelques-unes de ses premières années d'école. Singulier hasard, qui rapproche, dès l'origine, deux carrières destinées à se ressembler en bien des points! Effacez, en effet, la distance que met entre eux le génie supérieur du premier, vous voyez aussitôt l'analogie de leur rôle dans la vie, de leur place dans le monde artistique se dessiner d'une manière curieuse. Tous deux sont lettrés presque autant que peintres, tous deux hommes du monde et bien vus des gens du monde. Il y a eu nombre d'artistes, et même des plus grands, qui se sont isolés avec leur pensée, qui ont vécu enfermés dans leur atelier, comme dans une cellule monastique; soit par sauvagerie naturelle, soit par l'effet d'une orgueilleuse timidité, ils ont laissé vide la place qui les attendait dans la société, et qu'ils ont vu occuper souvent par des hommes d'un mérite inférieur. D'autres, au contraire, ont aimé à se répandre, et ont su se faire accueillir; ils ont servi la cause de l'art, par leurs relations, par l'agrément de leur commerce, par les qualités aimables de leur esprit, autant que par leurs œuvres, et ont été ainsi tout naturellement désignés pour être ses représentants et ses organes officiels. Reynolds, en son temps, remplit admirablement ce rôle; s'en être honorablement acquitté est, peut-être, la principale gloire de sir Charles Eastlake.

Ce n'est pas que le talent ou le succès aient manqué à sa carrière d'artiste. Après deux ou trois années passées à l'Académie royale, où il prit les leçons de Fuseli, il alla, en 1814, travailler au Musée du Louvre, d'où il fut bientôt chassé par le retour de Napoléon. En 1817, il quitta de nouveau l'Angleterre, et visita longuement l'Italie, la Grèce, la Sicile. Dès 1823 son nom figure au catalogue de l'exposition, où il débutait par quelques tableaux de mœurs romaines. En 1827 il fut nommé membre associé de l'Académie, et, trois ans plus tard, académicien, après un tableau qui représentait *des pèlerins arrivant en vue de Rome*. Longtemps la faveur publique s'attacha à sa peinture correcte, lisse, agréable aux gens du monde et aux femmes par son air soigné,

Digitized by Google

et aussi par l'intérêt des sujets qu'il choisissait de façon à se ménager l'appui des goûts littéraires du moment. Plus tard, il se tourna vers les sujets religieux, et ses œuvres les plus populaires sont, peut-être, deux tableaux qui représentent, l'un, le *Christ bénissant les petits enfants*, l'autre, le *Christ pleurant sur Jérusalem*.

En 1841, la position de M. Eastlake changea complétement, et une nouvelle carrière s'ouvrit devant lui. Depuis ce moment il abandonna presque entièrement ses pinceaux, et l'artiste dut faire place à l'écrivain, à l'administrateur. Quand il s'agit de former une commission royale chargée d'aviser aux meilleurs moyens de décorer le nouveau palais du parlement, sir Robert Peel désigna M. Eastlake pour en être le secrétaire.

La commission ne s'est séparée qu'en 1863, et, pendant ces vingt-deux années, M. Eastlake prit la part la plus active à ses travaux, on peut dire même qu'il lui dut la meilleure part de sa réputation littéraire, puisque c'est par suite de ses relations avec elle qu'il fut amené à écrire ses *Matériaux pour l'histoire de la peinture à l'huile*, et les nombreux appendices qu'il a publiés à la suite des rapports de la commission. On lui doit, en outre, des *Notes sur le manuel de Kügler*, et une traduction du traité de Gœthe sur la couleur.

Le prince Albert, président de la commission royale, sut apprécier les mérites de son collaborateur, et peut-être ne fut-il pas étranger à sa nomination, en 1843, au poste de conservateur de la Galerie nationale, où il resta jusqu'en 1847. En 1850 il fut appelé, par le suffrage de ses confrères, à présider l'Académie royale. Charles Eastlake devint, suivant l'usage, sir Charles Eastlake. Enfin, en 1855, l'administration de la Galerie nationale ayant été réorganisée sur un nouveau plan, grâce à l'influence du prince-époux, sir Charles fut placé à sa tête avec le titre de directeur. Sous son gouvernement, cette collection a fait des progrès immenses auxquels son nom restera justement attaché. Il n'est pas douteux que la confiance inspirée par son activité et ses lumières ne soit entrée pour beaucoup dans la libéralité avec laquelle le parlement a voté les fonds destinés aux acquisitions. Il suffit de jeter les yeux sur la liste qui suit le catalogue de la Galerie, pour voir dans quelle mesure l'importance des achats s'accroît à partir de 1855. Sir Charles s'est attaché surtout à compléter les lacunes de la collection qui lui était confiée; dans ce but, il a recueilli les œuvres de ces maîtres primitifs d'Italie dont on voit une si admirable collection à l'Académie de Florence. Il y a réussi d'une façon inespérée. Toutes ces vieilles écoles sont maintenant plus ou moins complétement représentées à Londres. Cimabue, Margaritone d'Arezzo, Masaccio, Gaddi, Antonello de Messine, Botticelli, Filippo Lippi, Orcagna, Pollajuolo, Lorenzo di Credi, Gio, Bellini, cent autres noms plus ou moins illustres, enrichissent le catalogue; cent œuvres ou curieuses ou admirables sont venues faciliter, par leur réunion, les études du peintre et de l'historien. Le mérite en revient, en grande partie, à l'homme dévoué qui a consacré les dernières années de sa vie, avec tant d'ardeur et de zèle, à l'accomplissement de cette tâche; à l'homme qui, au moment même où la mort est venue le frapper, était encore tout occupé du soin de chercher, afin d'en enrichir son pays, quelque nouveau chef-d'œuvre.

L'Académie a donné pour successeur, à sir Charles Eastlake, M. Grant (bientôt, sans doute, sir Francis Grant). M. Grant est bien connu comme peintre de portraits équestres. C'est le portraitiste ordinaire de l'aristocratie, de ses chevaux pur sang, et de ses rapides chiens de chasse. On a remarqué, à propos de sa nomination, que, sur six prétendants, l'Académie compte déjà quatre peintres de portraits; c'est qu'en effet,

Digitized by Google

pendant longtemps, le portrait a été la plus importante, pour ne pas dire la seule branche de l'art en Angleterre. La raison en est peut-être qu'on ne trouvait que là une utilité indépendante du mérite artistique, du plaisir des yeux et de l'esprit. Mais un peu de patience, et cela changera, avec l'aide de la photographie.

Je dois maintenant vous entretenir, avec quelques détails, d'une société qui vient de naître et qui promet de rendre de grands services aux arts et aux artistes de tous les pays; je veux parler de la *Société internationale des Beaux-Arts*, enregistrée au mois de décembre dernier. C'est une société par actions, à responsabilité limitée, formée sous l'empire de cet acte du parlement de 1862, dont le principe a été adopté par une loi française promulguée en 1863. Son objet (je laisse ici parler l'acte de société lui-même) est « d'encourager et développer les beaux-arts, à savoir la peinture, la « sculpture, l'architecture, la musique, la gravure, la lithographie, la photographie, et « toute espèce d'art, en créant, organisant et soutenant les expositions d'objets d'art « anciens et modernes, en achetant, vendant, distribuant les objets d'art; en achetant, « louant, occupant, bâtissant, établissant et entretenant des musées, galeries, bibliothè- « ques, écoles, cours, concerts et autres institutions en relation avec l'art, et générale- « ment en faisant tout ce qui peut aider au développement, à l'extension et à la popu- « larisation de l'art dans le sens le plus large. »

Le capital social pourra être ultérieurement porté à un million de livres sterling; mais pour le moment il n'est que de cent mille livres. Il se divise en deux sortes d'actions, les actions privilégiées et les actions ordinaires.

Il y a vingt-cinq mille actions privilégiées, d'une livre chacune, qui doivent être immédiatement libérées. Elles ne donnent droit qu'à un intérêt de cinq pour cent, payable sur les bénéfices, s'il y en a, sans participation à ces bénéfices. Le privilége consiste en ce que leur capital, en cas de liquidation, primerait le capital ordinaire. Au fond, ces actions constituent un prêt et un prêt très-généreux fait à la Société. Elles se contentent, comme on l'a vu, d'un revenu purement éventuel, et qui ne peut jamais grever le reste du capital social. D'autre part, bien loin de porter atteinte au crédit de la Société, comme pourraient le faire des obligations ordinaires, elles offrent un gage assuré aux tiers en renonçant à concourir avec eux. Il n'y a donc là aucun appât pour l'esprit de spéculation, mais bien un moyen offert à tous de coopérer à un vaste patronage exercé dans l'intérêt de l'art. Les porteurs de vingt de ces actions ont seuls le droit de voter dans les assemblées de l'association. Je ne doute pas, d'ailleurs, que la direction de l'association ne trouve mille moyens de se rendre agréable à ces actionnaires, en leur facilitant l'entrée de ses expositions, de ses concerts, etc.

Si la première catégorie d'actionnaires est ouverte à tous les amis de l'art, la seconde est plus particulièrement réservée à ses producteurs, aux artistes de tous les genres. On ne peut y entrer qu'avec l'agrément des directeurs; mais comme elle comprend sept mille cinq cents actions, et que le nombre peut en être augmenté, il n'est guère à craindre qu'un esprit trop exclusif préside aux admissions. Une seule et même personne ne peut avoir ni moins d'une action entière ni plus de cent actions. Les actions sont de dix livres sterling; mais on ne demande, on ne reçoit qu'une livre. Au point de vue légal, l'actionnaire reste débiteur envers les créanciers, s'il y en avait, et même envers les actionnaires privilégiés, des neuf autres; du moins nous le pensons. Mais la Société ne lui demande pas de les verser directement dans sa caisse; elle compte qu'il complétera, qu'il centuplera même son capital d'une autre façon, ainsi qu'on va le voir.

Digitized by Google

La Société sera essentiellement une agence établie dans l'intérêt de ses membres dont elle se charge de produire, d'exposer, de vendre, en un mot d'utiliser les œuvres par tous les moyens possibles, et il y a tout lieu d'espérer, si le monde artistique répond à son appel, qu'elle est destinée à devenir, grâce à son désintéressement, à la publicité dont elle disposera, à la force du principe d'association sur lequel elle est fondée, un intermédiaire très-efficace, très-influent entre le public et les artistes. Or, sur chaque vente, sur chaque opération commerciale qui la constitue débitrice d'un actionnaire, la Société fait une retenue de dix pour cent. La moitié en est applicable aux actions souscrites jusqu'à ce qu'elles soient entièrement libérées. Le reste appartient au fonds de réserve. Les actions une fois libérées, la retenue ne s'en fait pas moins, mais elle sert, dans la même mesure, à former, au profit de l'actionnaire, un capital nouveau, jusqu'à ce que le chiffre *maximum* de cent actions soit atteint. A ce moment la retenue de 5 pour cent est attribuée à la Société qui en consacre une moitié à encourager l'enseignement artistique, l'autre moitié à tel usage que déterminera l'assemblée générale. On voit qu'il y a là comme une caisse d'épargne ; peu à peu, au fur et à mesure que l'artiste travaille, s'accumule un petit capital qui peut atteindre le chiffre de 25,000 fr.

Une action, quand elle est complétement libérée, a droit à un intérêt de cinq pour cent par an, payable sur les recettes de l'association, sous la déduction de ses dépenses. Jusque-là elle ne donne pas de revenu. Cette disposition n'a rien de bien rigoureux, puisque les actions ne sont que de deux cent cinquante francs seulement, et que le capital improductif ne peut par conséquent dépasser ce chiffre.

Le même principe est posé en ce qui concerne la répartition des bénéfices; les actions libérées sont les seules qui y prennent part. Un article de l'acte de société porte que le produit net des affaires de la Société, après le prélèvement des frais d'administration, des intérêts dus, recevra l'emploi désigné par l'assemblée réunie à la fin de chaque semestre, et que l'excédant, sauf deux et demi pour cent réservés pour la caisse de l'enseignement, sera partagé entre les actionnaires au prorata des bénéfices que la Société aura réalisés dans le même espace de temps avec chacun d'eux.

Cet article aura sans doute besoin d'être expliqué. A première vue il fait naître quelques objections.

Ainsi 1° on ne peut pas supposer que chaque artiste produise et vende régulièrement tous les semestres, et, d'autre part, les dépenses extraordinaires, les entreprises, fondations, etc., de la Société auront aussi leur irrégularité. De telle sorte que l'associé dont les œuvres auront été vendues pendant un semestre grevé de prélèvements considérables par le vote de l'assemblée ne pourra pas s'indemniser dans un semestre moins chargé, mais où il aura fait peu ou point d'affaires avec la Société.

2° On comprend cette base de répartition pour les bénéfices dont l'origine est dans tel ou tel associé individuellement, mais il y en aura nécessairement d'une nature différente; les ventes faites par la Société d'objets lui appartenants, le produit de ses publications, de ses concerts, etc., pourront donner des sommes dont l'acquisition est le fait de la Société et non d'un ou de plusieurs de ses membres. Il semble, dès lors, que chacun doive y participer selon sa part dans la Société, c'est-à-dire proportionnellement du nombre de ses actions, et non suivant le chiffre de ses ventes dans les six mois précédents.

Tout cela, du reste, pourra être réglé par les assemblées générales, et je souhaite qu'elles aient bientôt l'occasion de s'occuper de cet agréable objet.

Digitized by Google

Je dois faire une autre remarque : c'est que, si je ne me trompe, la Société ne tient aucunement à voir le même artiste prendre plus d'une action. Le souscripteur de plusieurs actions n'a aucun avantage sérieux sur le souscripteur d'une seule. Un actionnaire ne peut, dans aucun cas, avoir plus d'une voix aux assemblées générales. D'autre part, comme on l'a vu, les actions non libérées ne produisent aucun revenu; or, on ne peut verser qu'une livre sterling par action, c'est-à-dire le dixième, et, avec le mode de libération adopté, le titulaire de plusieurs actions et le titulaire d'une seule, s'ils produisent et vendent autant l'un que l'autre, arriveront à peu près en même temps au même nombre d'actions libérées et productives. Du moins la différence entre eux ne sera que d'un dixième, et encore elle est compensée par l'improductivité, jusqu'au moment de la libération, des vingt-cinq francs versés par action, et aussi par le risque où s'expose le souscripteur de plusieurs actions d'être obligé à libérer tous ses titres en cas de sinistre.

Cela se comprend. L'intérêt de la Société est de compter dans ses rangs le plus grand nombre possible de noms honorables; il lui importe d'avoir beaucoup de coopérateurs qui lui donnent leur concours personnel; et ce qu'elle a cherché surtout, c'est le capital du talent et du travail. Le conseil de direction se compose de lord Ranelagh, président; MM. Le Neve Foster, vice-président; J. Chevalier Cobbold, Peter Graham, le lieutenant-colonel Meyrick, W. Edis, directeurs. Ce sont tous des amateurs et des connaisseurs distingués, dont le caractère et la position présentent toutes les garanties désirables.

J'ai insisté d'abord sur les conditions matérielles de l'association et sur les avantages qu'elle présente aux artistes de tous les pays, afin que vos lecteurs puissent décider, en connaissance de cause, s'il leur convient ou non de lui prêter leur concours. Je ne dois pas, cependant, laisser dans l'ombre le côté généreux et désintéressé de l'entreprise. Il ne s'agit pas seulement d'être immédiatement utile aux artistes, mais aussi de propager le goût et le sentiment des arts, les bonnes méthodes et les idées saines. La Société se propose de créer un bel établissement, où, à côté d'une salle de vente et d'une salle d'exposition, il y aura un club artistique, des cours, une galerie d'objets d'art anciens et modernes. L'enseignement sera largement patronné. On organisera de ces loteries de tableaux (*art-unions*) qui ont tant contribué déjà à répandre en Angleterre le goût de la peinture. Enfin, on prépare la publication d'un recueil mensuel auquel participeront les écrivains et les artistes de tous les pays, et je sais qu'on a fait appel déjà, notamment en France, à un grand nombre d'hommes de mérite.

A ce propos, je dois vous rappeler (*la Chronique* en a déjà dit un mot) que la *Revue trimestrielle des Beaux-Arts* (Fine Arts Quarterly Review) reparaît, après une éclipse momentanée. M. Woodward en conserve la direction; les éditeurs sont MM. Day et Cᵉ.

Une autre publication importante, et que vous ne pouvez ignorer, puisque la *Gazette des Beaux-Arts* a concouru pour sa part à la faire naître, en signalant la première le talent de l'auteur, c'est celle d'une série de vingt-cinq eaux-fortes par M. Seymour Haden, accompagnée d'une notice de M. Ph. Burty. La presse a fait bon accueil à ces belles planches, et, malgré la vieille tendance dénigrante qui ne permet pas à un homme d'avoir deux talents différents et trouve toujours dans l'un une bonne raison pour contester l'autre, on reconnaît que M. Seymour Haden, quoique chirurgien habile et occupé, est, en même temps, un véritable artiste, fin, sincère,

Digitized by Google

poétique. Voilà déjà quelque temps qu'on exaltait les mérites de la gravure à l'eau-forte et ce qu'elle offre de ressources pour l'expression du sentiment individuel; l'ouvrage excellent de M. Seymour Haden arrive à un bon moment; il va propager à son tour le mouvement dont il profite. Maintenant, qui sait, quand l'impulsion sera tout à fait donnée, quand ceux qui comprennent auront entraîné ceux qui ne comprennent pas, jusqu'où ira la passion de la *morsure*, *des barbes* et *de la pointe sèche?* C'est aux artistes qui savent manier ce charmant instrument à savoir profiter de l'occasion favorable.

Le conseil de l'éducation fait travailler à un grand ouvrage dont l'idée me paraît excellente : c'est le catalogue universel de la bibliothèque artistique. On a réuni a South-Kensington un grand nombre de livres, et plusieurs fois le catalogue en a été dressé et publié; mais la bibliothèque s'accroît très-rapidement, et le catalogue se trouve toujours incomplet. Cela a fait naître la pensée de rédiger un inventaire où se trouveront portés, non-seulement les livres que la bibliothèque possède, mais tous ceux qu'elle devrait avoir pour remplir complétement son objet. Ce n'est pas une entreprise facile. Il faut d'abord bien déterminer les véritables limites du sujet. Ainsi, à côté des livres dont la place est marquée d'avance dans une bibliothèque artistique, parce qu'ils traitent *ex professo* des principes de l'art ou de son histoire, il y a une foule de renseignements précieux répandus dans des ouvrages dont le sujet principal est tout autre, tels que des livres de voyages, d'histoire, etc. Faut-il les admettre, et dans quelle mesure? Même question pour les livres illustrés. Ne peuvent-ils pas jeter une grande lumière sur l'état de l'art à l'époque de leur publication? En conséquence ne faut-il pas donner une place à ce genre d'ouvrages, depuis la petite passion d'Albert Dürer et les gravures de la Bible d'Holbein, jusqu'au *Vicaire de Wakefield* de Mulready et au *Dante* de Doré? Sur ces questions et quelques autres, le conseil a fait consulter un grand nombre de personnes compétentes, en Angleterre et à l'étranger. Quoi qu'il en soit, on peut compter que le travail sera fait avec beaucoup de soin et de conscience, et ce catalogue sera un guide précieux pour l'artiste et surtout pour les critiques et les historiens de l'art.

J. WILSON.

Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

MAI 1866

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE TABLEAUX DE MAITRES.

N s'en souvient, les expositions avaient jadis le triste privilége de dérober au public la vue, la jouissance, l'étude des chefs-d'œuvre du Louvre. L'art ancien s'éclipsait pour un temps, voilé par l'art moderne. Paul Véronèse disparaissait derrière Horace Vernet, Raphaël derrière Delacroix, Poussin derrière Decamps. Le passé se taisait, et dans ce grand silence l'art vivant prenait seul la parole. Aujourd'hui nous voyons se produire un fait diamétralement opposé. L'art vivant nous a tellement fatigués de ses prétentions, de ses folies, de ses exigences, qu'on se sent tenté de lui tourner le dos. On se fait un devoir de le rappeler à l'ordre en lui opposant l'exemple du passé. Non-seulement le Louvre refuse de se laisser envahir et n'abandonne aux exposants qu'un bazar d'industrie. Mais voici qu'aux portes mêmes du Salon actuel s'ouvre une exposition rétrospective, comme pour rappeler à ce hardi cadet qu'il n'est pas né tout seul, qu'il a de respectables ancêtres, et qu'auprès d'eux il reste un tout petit garçon.

La leçon profitera-t-elle? J'ai peur qu'elle soit dure. Ce rapprochement immédiat ressemble à un coup de férule. Certes, on ne peut que gagner à se souvenir de ses pères. Il faut revoir ses maîtres de temps en temps. Il faut renouer sans cesse le fil invisible de l'avenir à la chaîne solide de la tradition. Mais enfin, l'exposition rétrospective, comme ses devancières, ne se recrute que parmi les amateurs. Elle est condamnée à ne nous montrer que des tableaux de cabinet, tout au plus de galerie, œuvres studieuses où manque nécessairement l'élan du grand art. Or, l'art moderne n'a que trop de dispositions à devenir un art de cabinet. Bon élève, appliqué et piocheur devant de petites toiles, ce qu'on voudrait lui voir, c'est le grand souffle, l'aspiration en haut. Il oublie trop, ce fort en thème, qu'une nation telle que la France doit nourrir une école d'art monumentale, parce qu'elle est un pays monumental. En se faisant flamand ou hollandais, l'art français change de patrie. Si donc les expositions rétrospectives affichent l'intention d'exercer une heureuse influence sur l'art contemporain et sur le goût public par la comparaison des œuvres du présent avec les œuvres du passé, on ne saurait trop leur recommander de bien choisir ce passé, sous peine d'arriver à un résultat contraire. L'art contemporain n'a pas besoin qu'on lui coupe les ailes : il en a si peu!

Pour les dilettantes, les expositions rétrospectives sont toujours un régal. Celle qui vient de s'ouvrir aux Champs-Élysées se flatte d'inaugurer en France une institution analogue à la *British institution*. Nous le lui souhaitons de grand cœur. Mais elle n'est pas, comme elle semble le croire, la première tentative de ce genre. Sans remonter au boulevard Bonne-Nouvelle ou à la rue Saint-Lazare, comment oublier ce salon intime

Digitized by Google

du boulevard des Italiens qui a fait passer sous nos yeux tant d'œuvres précieuses?

Au surplus, si les promoteurs de l'entreprise actuelle manquent un peu de modestie, ils en ont presque le droit. Jamais exposition rétrospective de peinture n'avait embrassé une période historique plus étendue, de Fra Angelico à Hippolyte Flandrin, de Hemling à Ary Scheffer, de Van Eyck à Delacroix. Certes, sur cette longue route, toutes les étapes de l'art ne se marquent pas avec une rigoureuse exactitude. Plus d'une lacune aurait pu être facilement comblée. Contentons-nous de ce qu'on nous donne, et essayons de passer en revue cette petite armée de colonels.

L'école italienne a naturellement la part la plus restreinte. C'est la moins recherchée des amateurs, parce que c'est la plus sujette à conteste. Après trois ou quatre siècles employés à les contrefaire, peut-on croire aux Léonard de Vinci, aux Fra Bartholommeo, aux Giorgione, aux Titien, aux Paul Véronèse des galeries particulières? Le doute, au moins, devient permis. Si quelques maîtres doivent y échapper, ce sera ceux que l'on pourrait appeler les dédaignés du commerce. Trois cents ans d'indifférence ont sauvé la virginité des peintres primitifs. Depuis que le vent de la mode souffle de ce côté, les contrefacteurs, il est vrai, n'ont pas perdu leur temps, le musée Campana l'a prouvé de reste. Mais, Dieu merci, pendant une assez longue période, le prix inférieur des originaux a pu décourager les copistes.

Aux cours actuels, combien vaudraient les précieux incunables de l'art italien que nous offre l'exposition rétrospective? La *Résurrection,* de Fra Angelico, tirée de la collection de Mme la baronne de Rothschild, semble un feuillet perdu du livre dont la galerie Corsini, à Rome, possède les autres pages. Dans un cadre de vingt centimètres, qui appartient à M. Gatteaux, le même peintre a groupé cinq personnages vus à mi-corps, et l'ampleur du style, autant que l'expression, les grandit jusqu'à l'héroïsme. Le *Portrait de jeune homme,* d'Antonello de Messine, que la *Gazette* a gravé en décrivant la galerie de M. le comte Duchâtel, ne dépasse pas ces dimensions. Mais la vie en déborde, et l'on y reconnaît un neveu du *Condottiere* du Louvre. A M. Rio, auteur de l'*Art chrétien,* appartiennent un *Saint Jean*, de Filippino Lippi, œuvre d'un grand caractère, et une *Sainte Famille,* de Botticelli, empreinte de cette distinction mélancolique qui est la signature du maître, et faute de laquelle la *Vierge à l'Enfant,* de la collection de Mme la baronne de Rothschild, se rattache plutôt à Lippi. Une beauté plus ferme, une dignité plus sérieuse caractérisent la *Vierge* de Ghirlandajo, empruntée également à Mme de Rothschid. Quant à la *Sainte Famille,* de Carpaccio, de la galerie Pereire, si elle n'a pas la même fleur d'idéal, par la recherche du costume et de la couleur, ainsi que par la signature, elle garde un intérêt de haute curiosité.

Tout s'accorde pour concentrer l'attention sur le grand tableau d'Hemling, *Vierge aux Donataires*, de la galerie de M. le comte Duchâtel. On se rappelle avec quelle précision de sentiment M. Flameng l'a gravé à l'eau-forte. Après la longue et complète analyse qu'en a faite M. Delaborde, j'aurais mauvaise grâce à juger de nouveau une œuvre désormais classée. Nul ne peut se soustraire à l'impression de charme qui en émane, soit que l'on suive de physionomie en physionomie l'expression si délicatement nuancée, soit qu'on s'en tienne au plaisir tout matériel de la couleur. Que la grande *Vierge* d'Hemling ne nous empêche pas d'admirer sa petite *Sainte Famille*, une merveille de grâce et de fraîcheur, un panneau échappé de la châsse de sainte Ursule. C'est M. Gatteaux qui la possède, comme il possède une *Vierge au Donataire* de Van Eyck,, comme il possède les *Cinq Saints* de fra Angelico, trois chefs-d'œuvre de poche.

Digitized by Google

Chef-d'œuvre encore, le portrait de Jean de Carondelet par Holbein. La *Gazette* en a publié la gravure. M. Delaborde l'a décrit. « L'aisance avec laquelle il est exécuté révèle un talent en complète possession de lui-même. Le pinceau de l'artiste a acquis ici une facilité, une souplesse qui achèvent de vivifier le travail et d'en dissimuler les combinaisons ou les lenteurs nécessaires sous l'apparence de la verve et du premier jet. » C'est un maître qui peint, à l'heure solennelle de sa maturité. Chef-d'œuvre, le *Portrait du duc de Mayenne,* peinture d'un éclat, d'une finesse, d'une solidité admirables, appartenant à M. Eugène Lami. Il y a trois autres portraits de François Clouet : l'un, la reine Claude, clair et brillant comme l'émail ; l'autre, Renée de Ferrare, plus ferme et plus large ; le troisième, un portrait d'homme d'une sérieuse beauté, que M. Paul de Saint-Victor a prêté à l'exposition avec un précieux tableau de Lucas Kranach.

Et maintenant, après ces œuvres exquises dont la rareté rehausse le prix, voici le grand courant, le fleuve toujours plein où puisent les amateurs sans le vider jamais. Il roule aussi des perles, mais il faut les chercher de plus près. La plupart sont connues de nos lecteurs. Arrêtons au passage l'*Apollon et Midas,* de Rubens, que la *Gazette* a gravé et décrit dans la galerie Pereire, peinture chaude et dorée ; du même maître, le *Portrait de Grotius*, enlevé avec un brio sans égal, précieuse épave recueillie par M. Jacques Reiset; — de son élève Van Dyck, une *Sainte Rosalie,* grande page de sentiment et de couleur, appartenant à M. le duc de Persigny ; — de son ami Téniers, deux magots non catalogués, supérieurs, par l'esprit du coloris et de la touche, au *Liseur*, qui a seul les honneurs du catalogue. Rembrandt arrive aussi en bonne compagnie. On connaît son *Portrait* de la galerie Pereire, qui semble une reproduction de l'estampe de M. Flameng. M. Bürger l'a jugé d'un mot, en rappelant qu'il appartient à la deuxième manière du maître. « Au commencement, Rembrandt n'a pas cette magie, à la fin il n'a plus cette mesure. » M. Bürger a décrit également le grand *Portrait de femme* de Frans Hals, dont « la tête est fraîche comme une belle pomme encore attachée à la branche, » mais il a oublié d'ajouter qu'il possédait lui-même un petit tableau de Frans Hals, une *Jeune fille hollandaise*, pleine d'éclat et de vigueur. Le merveilleux *Intérieur* de Pieter de Hooch a fourni à la *Gazette* une de ses meilleures gravures sur bois. Toutefois, l'art hollandais semble se personnifier dans Terburg, dont l'exposition a réuni six tableaux, d'un caractère différent. Le plus beau, c'est ce *Portrait d'homme en pied,* que la galerie Pereire nous a déjà montré et que la *Gazette* a gravé. Les plus curieux sont les deux pages d'histoire anecdotique appartenant à M. Huffer, l'*Épisode du Congrès de Munster,* vendu 25,000 fr. à la vente de Morny, et le *Cortége* qui représente le marquis de Paw, commissaire hollandais, se rendant au même Congrès en carrosse de gala. Ajoutez-y les *Adieux de Jean de Witt à sa femme,* de la collection de M. le duc de Persigny, et convenez avec moi que Terburg est bien mieux sur son terrain, lorsqu'il prend pour héros un apothicaire et qu'il le peint tout simplement au milieu de sa famille et de ses drogues. La figure associée à l'intérieur, le portrait de l'homme et du logis, voilà son triomphe : le *Médecin* de M. Double l'atteste, l'autre *Intérieur* exposé le prouve éloquemment.

Parmi ces maîtres, qui sont les « exempts » et les « hors concours » du salon rétrospectif, on s'étonne de rencontrer un débutant, Van der Méer de Delft. C'est la première fois qu'une exposition française admet des tableaux de Van der Méer, et, comme les rigueurs du règlement ne franchissent pas la barrière, on n'en a pas admis moins de sept. M. Mantz nous a parlé du *Géographe,* quand M. Dumont, de Cambrai.

Digitized by Google

le possédait avant M. Pereire. Je ne veux pas parler des autres. La *Gazette* prépare une étude sur Van der Méer. Il me paraît juste de laisser à notre ami M. Bürger le plaisir de faire les honneurs d'un peintre dont il est quelque peu l'inventeur. Mais pourquoi, à côté du *Géographe,* ne voyons-nous pas la *Lettre,* du cabinet Dufour, de Marseille, l'œuvre capitale du maître ?

Au premier rang des paysagistes voici Ruisdael et Hobbema, Ruisdael avec son *Torrent* de la galerie de M. le comte Duchâtel, et sa *Cascade* moins importante, du cabinet de M. Dutuit; Hobbema avec ses *Moulins* de la galerie de Morny, aujourd'hui à M. Dutuit, son *Moulin* et surtout sa *Chaumière* de la galerie Pereire. Inutile de revenir sur ces tableaux, au sujet desquels la *Gazette* a tout dit. Elle a gravé les *Moulins* de la galerie de Morny, elle a publié les documents les plus complets concernant Hobbema. Nos lecteurs n'ont qu'à ouvrir les volumes de la collection. Ils y trouveront le croquis d'un paysage de Hackaert, dont l'exposition renferme une réplique avec des changements curieux à noter; ils y trouveront sur le Berghem, le Van Huysum et les Van de Velde de M. Pereire, sur le David de Héem de M. le comte Duchâtel, des appréciations que nous craindrions d'affaiblir en les répétant. Signalons encore le Jan Both de M. Dutuit, la belle *Marine* de Backhuisen, de la galerie de Rothschild, et le Van der Heyden de M. le comte Duchâtel, vivifié par des figurines d'Adrien Van de Velde, sans oublier le Wouwermans de M. le baron N. de Rothschild, l'*Espion,* composition du plus spirituel physionomiste, peinture du maître le plus exquis.

L'art français n'est pas moins riche. Mais, avant d'en détailler les richesses, arrêtons-nous un moment devant un admirable *Portrait d'homme,* de Murillo, qui appartient à M. Bürger, et devant trois Velazquez intéressants à divers titres. On se souvient de l'esquisse des *Lances*, passée en vente publique. L'*Infante* a été décrite dans la galerie Pereire. Le *Fou de Philippe IV,* de M. le duc de Persigny, se présente à nous pour la première fois; sur son corps efflanqué grimace une tête d'idiot où l'art a jeté à pleines mains l'esprit de la vie. Curieux rapprochement, le *Fou* de Velazquez et le *Fou* de M. Roybet !

A combien d'instructives remarques donneraient lieu les tableaux de l'école française, s'ils étaient répandus parmi les galeries du Salon ! Voyez-vous nos maigres portraits, dont nous louons la finesse, à côté des falbalas étoffés de Largillière et de Rigaud ? Et cette peinture de genre qui nous ravit par sa tenue irréprochable, essayez de lui donner pour voisins les rêves charmants de Lancret et de Pater. Encore Watteau n'y est-il pas. Mais la *Danse* de Lancret suffirait de reste avec les *Conversations galantes* de Pater, tirées comme elle de la collection de M. le comte Duchâtel, avec le *Campement* et la *Marche de Soldats* de la galerie Pereire. L'art français savait alors ce que c'est que la fantaisie, ce que c'est que la couleur. Boucher lui apprenait à peindre des plafonds aériens tels que l'*Olympe,* de M. Léopold Double, une simple esquisse où l'on se meut plus à l'aise que dans certaines immenses toiles... Vous m'entendez bien. En vérité, il semble que la tradition de l'école moderne ne remonte pas plus haut que Greuze. M. Charles Blanc nous dira si le Salon de 1866 contient beaucoup de tableaux de chevalet aussi pétillants d'esprit, de chair et de gaieté que la *Bonne Mère,* de M. le marquis de Laborde. Mais on y rencontrerait, sans chercher, des nudités de la force de la *Danaé*. Et quant aux portraits, à part celui de Talleyrand, l'aimable mollesse qui les distingue pour la plupart ne paraît pas manquer d'imitateurs. Dix-sept Greuze ! Quelle concession au goût du jour ! Comment s'étonner que, dans le nombre, celui-ci rappelle Lépicié, celui-là Nattier ou Tocqué ? Il y a de tout

Digitized by Google

chez Greuze, du bon, du meilleur, du médiocre et du pire. L'exposition n'a omis aucun échantillon.

Le *Portrait du jeune garçon*, de Mme Lebrun, revient de la galerie d'Espagnac, par les mains de M. Dugied, aussi souriant, aussi solide de dessin et de couleur. Celui de Mme de Montgiraud, par Louis David, revient de la vente Boittelle. La collection du duc de Morny a laissé à M. Dalloz, pour le modeste prix de 6,800 fr., l'*Innocence*, de Prudhon, cette esquisse d'un rêve, dont M. Flameng a publié ici même une gravure qu'il eût pu signer Roger. Les panneaux des *Quatre saisons*, échappés à la ruine du château de Sceaux, sont conservés chez M. Henri Didier. Puissent les décorateurs du nouvel Opéra les étudier longtemps et apprendre d'eux comment, même aujourd'hui, on peut être Athénien sans se faire Grec.

Encore quelques degrés de l'échelle du temps, et nous nous heurtons à des souvenirs. Encore quelques œuvres inédites : le *Bonaparte* de Gros, plus dramatique peut-être de dessin que de couleur ; — le *Départ pour la chasse*, de Carle Vernet, un bruyant attelage lancé avec entrain à travers les rues de la *Petite Ville* de Picard ; — les *Lions*, la *Forge*, l'*Écurie* et la *Charrette*, de Géricault, morceaux puissants, fragments d'un colosse ; et les trois tableaux de Léopold Robert, protégés par l'amitié de M. Marcotte contre une injuste indifférence, comme si le Salon de 1866 nous offrait un tableau de genre aussi sérieux d'émotion et d'étude que la *Femme heureuse*, peinte à Venise en 1834 ! Après ces dernières surprises, nous voici en plein art moderne, Scheffer, Decamps, Delaroche, Delacroix, les maîtres d'hier, presque sans disciples aujourd'hui. On a tant dit qu'Ary Scheffer n'était pas un peintre ! Et cependant cherchez au Salon deux peintures égales à la *Françoise de Rimini* et aux *Douleurs de la terre*. Delaroche aussi se voit dédaigné au nom de l'art, et pourtant, ce qui soutient à nos yeux le *Banquet des Girondins*, ce n'est pas la qualité bourgeoise de l'exécution, mais l'art de l'expression, porté, en certaines figures, jusqu'à une véritable puissance. En tout cas, nul ne conteste à Delacroix et à Decamps leur valeur pittoresque. L'art contemporain a-t-il l'air de se souvenir du *Marino Faliero*, peint en 1827, et de l'*Eliezer* et *Rebecca*, exposé en 1850 ? Flandrin et Troyon arrivent les derniers, Flandrin avec deux des esquisses de Saint-Germain des Prés, appartenant à M. d'Hunolstein, Troyon avec sa fameuse *Vache*. Tous ces tableaux nous sont connus et même familiers. Je n'ai plus à les décrire. Rappelons seulement que, s'il existe une gravure du *Marino Faliero*, proclamé avec raison un chef-d'œuvre du XIXe siècle, c'est encore à la *Gazette* qu'on le doit, et à la pointe infatigable de M. Flameng. Ainsi, les peintures les plus remarquables de l'exposition rétrospective, depuis Hemling jusqu'à Delacroix, n'ont eu d'autres graveurs que les nôtres. Avant le jour d'une exhibition publique, la *Gazette des Beaux-Arts* leur avait dévolu l'honneur de la publicité. Il peut m'être permis d'insister sur ce fait, non pour en tirer une vanité puérile, mais pour montrer qu'en définitive la *Gazette* sait frapper aux bons endroits.

Le spectacle plein de charme et d'enseignement qu'un comité d'hommes de goût a bien voulu nous offrir se renouvellera, je l'espère. Seulement, dussé-je exprimer une pensée toute personnelle, j'oserai souhaiter qu'on choisisse une autre heure et un autre voisinage que l'heure et le voisinage du Salon. Ce vœu charitable ne saurait être suspect de la part d'un homme qui vient de se montrer, dans une assez large mesure, *laudator temporis acti ;* mais n'est-ce pas le cas, ou jamais, lorsqu'il s'agit d'une exposition rétrospective ?

LÉON LAGRANGE.

Digitized by Google

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1866 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Étude sur la philosophie de l'art de M. Taine, par Antoine Mollière. Lyon, Perrin, 1866; in-8 de 30 pages.

100 exemplaires sur papier vergé.

Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte, von J. Hurner. Dresden, 1866; in-8.

De la condition des artistes dans l'antiquité grecque. Thèse présentée à la faculté des lettres de Paris par H. Bazin. Nice, Gauthier et Cᵉ, 1866; in-8 de 272 pages.

Laocoon, par Lessing. Nouvelle édition, publiée avec une Notice, un argument analytique et des notes en français, par B. Lévy. Paris, Hachette, 1866; in-18 de 256 pages. Prix : 2 fr. 50 c.

En allemand.

Espagne et Beaux-Arts, mélanges, par Louis Viardot. Paris, Hachette, 1866; in-12 de 462 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 18 mars 1866, page 86, un article de M. Ch. Burty.

Programme des conditions d'admission à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Paris, Delalain, 1866; in-12 de 12 pages. Prix : 20 c.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Nouveau Cours de dessin linéaire théorique et pratique, par J.-B. Tripon. Paris, Josse, 1866; 6 cahiers in-4 de 92 pages. Prix : 50 c. le cahier.

Manuel pratique et raisonné de l'amateur de tableaux, indiquant tout ce qui se rapporte à l'étude tant artistique que commerciale des tableaux, et contenant des appréciations sur plus de 1,200 artistes, par le docteur Lachaise. Paris, Librairie Centrale, 1866, in-18 de 519 pages. Prix : 6 fr.

Drawing from nature : a series of progressive instructions in Sketching, from elementary studies to finished views, with Examples from Switzerland and the Pyrénées; to which are appended Lectures on Art delibered at Rugby School. Illustrated by eighteen Coloured and lithographic plates, and more than on hundred woodcuts, by George Barnard, professor of drawing at Rugby School. London, Longman, 1866; gr. in-8 de 356 pages.

Architectonische Formenschule. Eine praktische Aesthetik der Baukunst, zum Gebrauche für Baugewerbschulen, etc., von

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tomes IV, VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX et XX.

Digitized by Google

A. Scheffers. 1 Abth. Die Säulenordnungen. Leipzig, 1866; 2 Auf. gr. in-8.

Manuel classique d'archéologie chrétienne, comprenant : 1° des Notions sur l'architecture de chaque époque; 2° une Étude rapide du mobilier des églises; 3° un Appendice concernant la peinture sur verre; suivi d'un petit Dictionnaire expliquant chaque expression technique, par M. l'abbé C. Poussin. 2e édition, refondue et augmentée. Paris, Sarlit, 1866; in-8 de 110 pages, avec 120 gravures.

Je n'ai pu trouver la 1re édition.

III. — ARCHITECTURE.

An history of Architecture in all countries, from the earliest times to the present Day, by James Fergusson. London, Murray, 1866; 3 vol. in-8. Prix : 42 sch.

Études des ruines de Métaponte, au double point de vue de l'architecture et de la métrologie, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Paris, Morel, 1865; in-4 de 14 pages à deux colonnes.

Extrait de la *Gazette des architectes et du bâtiment.*

L'architecture contemporaine. Des principes, des règles générales et de leurs applications, par Laffitte, architecte. Paris, Paul Dupont, 1866; in-12 de 148 pages.

Impressions sur les transformations récentes de Paris et sur les tendances de l'architecture moderne, par M. Auguste d'Aldéguier. Toulouse, Chauvin, 1866; in-4 de 31 pages.

Stabilité des constructions. Extrait de la Notice sur la théorie de voûtes, par H. Fontaine, ingénieur. Saint-Nicolas, près Nancy, Trenel, 1865; in-8 de 15 pages.

Notice sur le château de Lavardin (Loir-et-Cher), avec trois plans renfermant plusieurs plans, coupes et élévations, et un Essai de restauration du château, par A. de Salies. Tours, Bouserez, 1866; in-8 de 56 pages.

Construction de l'Hôtel-de-Ville de Loches. Projet de fontaines, d'après les archives municipales de Loches, par Edm. Gauthier. Tours, Ladevèze, 1866, in-8 de 27 pages.

De la nomination des architectes municipaux à propos des concours d'architecture. Réponse à une lettre de M. Léopold Petit, architecte, insérée dans l'*Aigle* du 30 septembre 1865, par M. Henry Germain. Toulouse, Delboy, 1865; in-8 de 23 pages. Prix : 50 c.

L'architecte et l'École centrale d'architecture, par un élève de l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Critique du programme de M. Trélat. Paris, Marpon, 1866, in-8 de 24 pages.

IV. — SCULPTURE.

Lectures on sculpture, as a delivered before the President and Members of the royal Academy, by John Flaxman. A new edition. London, Bohn's illustrated library, 1866; in-12. Prix : 6 sch.

Conze. Die Athenastatue des Phidias im Parthenon und die neuesten auf sie bezüglichen Entdeckungen. Berlin, 1865; gr. in-4.

Le lion de beurre de Canova, ou le Premier chef-d'œuvre de ce grand artiste, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame; 1866, in-18 de 103 pages avec gravures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

The art of mural decoration, by T. Goodwin. London, Winsor and Newton, 1866; in-12. Prix : 1 sch.

La légende de sainte Ursule, princesse britannique, et de ses onze mille vierges, d'après les tableaux de l'église de Sainte-Ursule à Cologne, reproduits en chromolithographie et publiée par F. Kellerhoven. Texte par J.-B. Dutron. Paris, l'auteur, 1866; in-4 de 219 pages, avec 24 chromolithographies.

Nouvelle édition. La *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 216-225, a consacré un article à la première édition de cette curieuse reproduction.

Notice des antiquités, objets du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, composant le Musée des Souverains, par M. Henry Barbet de Jouy, conservateur du Musée des Souverains. Paris, Mourgues frères, 1866; in-12 de XXVIII et 262 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Voir *Chronique des Arts* du 8 avril 1866, page 110.

The Imperial Museum of Versailles. Catalogue of the paintings, statues and artistic dicoration of the palace, etc. Versailles, Brunox, 1866; in-12 de 163 pages, avec plans. Prix : 50 c.

N'a rien d'officiel.

Le portrait authentique de Mlle de La Vallière.

Digitized by Google

Notice par Eudore Soulié, conservateur-adjoint des musées impériaux. Versailles, E. Aubert, 1866; in-12 de 16 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

Les Galeries publiques de l'Europe, par M. J. G. D. Armengaud, fondateur de l'Histoire des peintres. Italie : Gênes, Turin, Milan, Parme, Venise, Bologne, Florence, Naples, Pompei. Tome II. Paris, Lahure, 1865; in-f° de 300 pages, avec de nombreux bois.

Les Expositions d'art au XIXe siècle, par Jules Maret-Leriche. Paris, l'auteur, 1866; in-8 de 73 pages.

Les Expositions posthumes, par J. Maret-Leriche. Paul Delaroche, Ary Scheffer, E. Delacroix, H. Flandrin. Paris, l'auteur, 1866; in-8 de 15 pages.

Deux Expositions des Beaux-Arts. Projet, par Pérignon, peintre. Paris, Dubuisson, 1866; gr. in-18 de 35 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 25 mars 1866, page 95, un article de M. Ph. Burty.

Notes théoriques et pratiques sur les expositions des beaux-arts en province, par Ernest Fillonneau, directeur du *Moniteur des arts*. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-4 de 6 pages.

Étude sur le Salon de 1865, par V. de Jankovitz. Besançon, Jacquin, 1865; in-8 de 88 pages.

Beaux-Arts. Les artistes normands au Salon de 1865, par Alfred Darcel. Rouen, Briere et fils, 1865; in-12 de 63 pages.

Les grandes industries artistiques de France. — De l'organisation des expositions en général et de celle des beaux-arts appliqués à l'industrie de 1865 en particulier, par E. Marchand. Paris, Voitelain, 1866; in-18 de 34 pages avec gravures.

L'art et l'industrie. Influence des Expositions sur l'avenir industriel. Revue des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865, par Ch. Eck. Paris, l'auteur, 1866; gr. in-18 de 431 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 25 mars 1866, page 95.

Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865. Palais de l'industrie. Musée rétrospectif. Salle polonaise. Paris, Librairie Centrale, 1865; in-8 de 31 pages.

Catalogue des écoles de dessin et supplément au Catalogue des œuvres et produits modernes. Union des beaux-arts appliqués à l'industrie. Paris, Librairie Centrale, 1865; in-12 de 129 pages. Prix : 1 fr.

Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie. Appréciation par le potier de Rungis sur la répartition des récompenses, par F. de Monestrol, marquis d'Esquille. Paris, Dupray de la Mahérie, 1865; in-12 de 28 pages.

Exposition de peintures anciennes au musée Napoléon d'Amiens, par M. l'abbé J. Corblet. Amiens, Rousseau-Leroy, 1866; in-8 de 31 pages.

Catalogue des peintures, sculptures, dessins et estampes du musée de Valenciennes et de la collection Bénézech, rédigé par les soins d'une commission prise dans le sein du Conseil académique. 6e édition, revue et complétée. Valenciennes, Prignet, 1865; in-16 de XII et 148 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue général des objets d'art exposés par la Société philomathique de Bordeaux en 1865. Galerie spéciale de l'art ancien. Bordeaux, Gounouilhou, 1865; in-8 de 96 pages.

Les Exposants à Bordeaux en 1865. Bordeaux, Bord, 1865; in-16 de 190 pages.

Le musée de Dieppe, par M. l'abbé Cochet. Dieppe, Delevoye, 1866; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Vigie de Dieppe*, 22 décembre 1865.

Voir la *Chronique des Arts* du 14 janvier 1866, page 14.

Le musée archéologique de Dijon, par Nicolas Fétu. Dijon, Jobard, 1865; in-16 de 55 pages.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'Exposition de la Société des Amis des arts de Lyon, fondée en 1836. 30e Exposition. 1866. Lyon, Perrin, 1866; in-32 de XXXVI et 151 pages. Prix : 50 c.

Rapport sur l'Exposition de 1865, présenté à la Commission municipale des beaux-arts de la ville de Nîmes, par M. Ernest Roussel. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1865; in-8 de 67 pages.

VI. — GRAVURE.

Histoire de l'art. Des estampes et de leur étude, depuis l'origine de la gravure jusqu'à nos jours, par C. Leber. Extrait du tome I des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, publié, avec l'autorisation de la Société, par E. Swagers, peintre attaché au Musée; suivi de 25 gravures reproduites par la photographie, tirée du Cabinet des estampes d'Orléans et provenant de la

Digitized by Google

collection Leber, que possède aujourd'hui le Musée de peinture. Orléans, Herluison, 1865; in-4 de 39 pages.

Traité de la gravure à l'eau-forte, texte et planches par Maxime Lalanne [avec une Introduction par M. Ch. Blanc]. Paris, Cadard et Luquet, 1866; in-8 de VIII et 110 pages, avec 8 planches. Prix : 5 fr.

Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean-Charles Le Vasseur, d'Abbeville, précédé d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages, par Em. Delignières, avocat. Abbeville, Briez, 1866; in-8 de XIV et 77 pages, avec un portrait.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale d'émulation d'Abbeville.*

Catalogue de l'œuvre de F. de Poilly, graveur ordinaire du Roi, avec un Extrait de sa vie, où l'on a joint un Catalogue des estampes gravées par Jean Wischer et autres graveurs, d'après les tableaux de Wouvermans; avec un Secret pour décoller les dessins à l'encre de la Chine et au bistre, etc.; le tout recueilli par R. Hecquet, graveur. Abbeville, Briez; Paris, Duchesne, 1866; in-12 de 144 pages.

Iconographie des tombeaux, par Grimouard de Saint-Laurent. Arras, Rousseau-Leroy; Paris, Putois-Cretté, 1865; in-8 de 56 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Étude d'iconographie religieuses. Notice lue à la Société d'histoire et d'archéologie de Châlons le 14 juillet 1864, par le docteur Loydreau. Beaune, Lambert, 1865; in-8 de 13 pages.

Calepin d'un amateur d'estampes. Alais, Veirun, 1865; in-8 de 140 pages, avec 8 planches.

Les chefs-d'œuvre de l'art antique, tirés des collections d'Italie et du Musée royal de Naples, dessinés et gravés par les meilleurs artistes italiens, mis en ordre, avec un texte, suivi d'une histoire de ce musée et des dernières fouilles de Pompéi, par H. Fèvre. Paris, A. Lévy, 1866; in-4 de 900 planches, publiées en 180 livraisons.

Dix livraisons ont paru. Prix de la livraison : 1 fr. 25 c.

Curiosités du Musée d'Amsterdam. Fac-simile d'estampes de maîtres inconnus du XVe siècle, par J. W. Kaiser. Utrecht, Remink et Zoon, 1866; gr. in-f°. Prix : 40 fr.

Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, publiées sous la direction et avec un texte explicatif de M. H. Destailleur, architecte du gouvernement, gravées en fac-simile par MM. Pinor, Carresse et Riester, d'après les compositions d'Androuet du Cerceau, Le Pautre, Berain, Daniel Marot, Meissonier, Lalonde, Salembier, etc. Tome I, composé de 72 planches in-f°, avec un texte imprimé par Louis Perrin. Paris, Rapilly, 1866; in-f°. Prix : 75 fr.

Le 2e volume, en cours de publication, se composera, comme le 1er, de 72 planches.

Etude sur les eaux-fortes de M. Octave de Rochebrune, par Charles Marionneau. Nantes, Forest et Grimaux, 1865; in-8 de 24 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, de la *Revue de Bretagne et de Vendée*, août 1865.

Sur le Beethoven de M. A. de Lemud, par Em. Michel. Metz, Blanc, 1865; in-8 de 18 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz.*

Histoire de la caricature moderne, par Champfleury. Paris, Dentu, 1865; in-18 de XX et 319 pages, avec de nombreux bois dans le texte. Prix : 4 fr.

Voir dans la *Chronique des arts*, du mois de mars 1866, page 70, un article de M. Ph. Burty.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique — Mobilier. — Tapisserie.
Costumes. — Livres, etc.

Les Divinités égyptiennes, leur origine, leur culte et son expansion dans le monde à propos de la Collection archéologique de feu le docteur Ernest Godard, par Ollivier Beauregard. Paris, Librairie internationale, 1866; in-8 de XVI et 610 pages.

Monuments de Tébessa. Étude archéologique, par M. Aurès, ingénieur des ponts et chaussées. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1866; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard.*

L'Étrurie et les Étrusques de M. Noel Desvergers. Articles par M. Beulé de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, Didot, 1865; in-4 de 51 pages.

Extrait du *Journal des Savants*, novembre 1864, janvier et mars 1865.

Almanach de l'archéologue français, par les membres de la Société française d'archéologie. 2e année, 1866. Caen, Le Blanc-Hardel;

Digitized by Google

Paris, Béchet, 1865; in-16 de 108 pages avec vignettes.

Ancien mobilier de la cathédrale d'Angers, par V. Godard-Faultrier. Angers, Lachèse, 1866; in-8 de 42 pages.

Extrait du *Répertoire archéologique de l'Anjou*, 1865.

Notice sur le château de Blois, par M. L. de La Saussaye, membre de l'Institut. Blois, Lecesne, 1865; in-18 de 96 pages, avec 8 vignettes.

Répertoire archéologique des cantons de Colombey et Toul, Sud, par M. E. Olry, instituteur. Nancy, Lepage, 1865; in-8 de 56 pages.

Description du château de Pierrefonds, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. 4e édit., entièrement refondue. Paris, Morel, 1866; in-8 de 48 pages.

Notices archéologiques sur des monuments historiques du IIe au XVIIe siècle, trouvés dans le sol de Rouen, par J. Thaurin. Rouen, Brière et fils, 1865; in-8 de 32 pages.

Voyage au mont Saint-Michel. Description historique et monumentale tirée de divers ouvrages et manuscrits, illustrée, d'après les dessins de Edmond Lanon, de 6 photographies. Rouen, Caginard, 1866; in-12 de 47 pages.

Notice historique et archéologique de Sainte-Foi de Morlaas et les monuments gallo-romain, roman, gothique, de Taron (Basses-Pyrénées), par M. l'abbé L. P. Laplace, curé de Bassillon. Pau, Vignancour, 1865; in-16 de 85 pages, avec plan.

Notice sur Vetheuil et son église, monument historique, par l'abbé Amaury. 2e édition. Mantes, Hibout, 1866; in-8 de 38 pages, avec 4 planches.

Les Armoiries des corporations d'arts et métiers d'Évreux et des villes et pays d'alentour, publiés par Raymond Bordeaux. Évreux, Herissey, 1866; in-32 de 52 pages, avec 24 planches.

Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, par Jules Labarte. Tome III. Paris, A. Morel, décembre 1865; in-8 de 722 pages.

Les deux premiers volumes et l'atlas ont été annoncés dans la *Gazette*, tome XVII, page 565. Voir tome XIX, deux articles de M. Alfred Darcel, pages 120-134, 248-271, et une Note de la *Chronique des arts*, du 11 mars 1866, page 79.

Histoire des poteries, faïences et porcelaines, par M. J. Marryat. Ouvrage traduit de l'anglais sur la 2e édition, et accompagné de notes et additions, par MM. le comte d'Armaillé et Salvetat, avec une préface de M. Riocreux, conservateur des collections céramiques de la manufacture impériale de Sèvres. Paris, Ve J. Renouard, 1866; 2 vol. in-8.

Documents relatifs aux anciennes faïences lyonnaises, par F. Rolle. Lyon, Vingtrinier, 1865; in-8 de 32 pages.

Documents sur les fabriques de faïences de Rouen, recueillies par Haillet de Couronne et publiés par Léopold Delisle, membre de l'Institut. Valognes, Martin, 1865: in-8 de IX et 85 pages.

Conseils pour l'entretien, la décoration et l'ameublement des églises. Extrait des Principes d'archéologie pratique de M. Raymond Bordeaux, docteur en droit. La Rochelle, Drouineau, 1866; in-8 de IV et 77 pages.

Principes d'archéologie pratique, appliqués à l'entretien, la décoration et l'ameublement artistique des églises,.... par M. Raymond Bordeaux, docteur en droit, etc. Caen, Hardel; Paris, Dumoulin, 1852; in-8 de 4 feuillets non chiffrés et 288 pages, avec des bois dans le texte.

Quelques mots sur les conditions et l'appréciation de la peinture sur verre, à propos des vitraux de Notre-Dame de Mamers, par L. Charles. Mamers, Fleury, 1866; in-8 de 8 pag.

Description d'une verrière posée à Saint-Maclou de Bar-sur-Aube, par l'abbé A. Garnier. Bar-sur-Aube, Mme Jardeaux-Rey, 1865; in-8 de 16 pages.

Le Vitrail de Saint-Louis, peint par M. Claudius Lavergne, à Notre-Dame de Senlis. Étude descriptive et critique par M. Guérin. Senlis, Duriez, 1865; in-8 de 32 pages.

Du costume monastique antérieurement au XIIIe siècle. Lettre à un peintre d'histoire, par Dom Paul Piolin, Bénédictin de la congrégation de France. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1865; in-fol. de 20 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Étude sur la chasuble de saint Regnobert, évêque de Bayeux au XIe siècle, par M. l'abbé L. Tapin. Arras, Rousseau-Leroy; Paris, Putois-Cretté, 1865; in-8 de 66 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Quel nom l'or émaillé a-t-il reçu des Grecs dans une haute antiquité? Réponse au *Mémoire* de M. de Lasteyrie, ayant pour titre:

Digitized by Google

l'Électrum des anciens est-il de l'émail? Dissertation sous forme de réponse à M. Jules Labarte, Paris 1857; extraite des 3 vol. de l'*Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, par M. Jules Labarte. Paris, A. Morel, 1866; in-4 de 36 pages.

Extrait de l'*Histoire des arts industriels*. Voir la *Chronique des arts*, du 11 mars 1866, page 79.

Émailleurs limousins: Couly Noylier; par Maurice Ardant, archiviste de la Haute-Vienne. Angoulême, Nadaux, 1866; in-8 de 20 pages.

Voir dans la *Chronique des arts*, du 21 janvier 1866, page 23, un article de M. Alfred Darcel.

Notice sur un jeu de cartes inédit du temps de Louis XII, par M. Harold de Fontenay, archiviste-paléographe. Paris, 1866; in-8 de 23 pages.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6e série, tome II.

Paroissien de la Renaissance. Ornementation de Ed. Moreau. Dessin sur pierre de Ch. Walter. Texte de A. Drion. Paris, Gruel-Engelmann, 1865; in-16 de 362 pages.

Collection de plombs historiés trouvés dans la Seine, et recueillis par Arthur Forgeais, fondateur-président de la Société de sphragistique. 5e série numismatique populaire. Paris, Aubry, 1866; in-8 de 259 pages, avec vignettes.

Pour les séries précédentes, voir les *Tables de la Gazette* et tomes XVII, pages 429-444, XVIII, page 575.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

L'Art gaulois, ou les Gaulois d'après leurs médailles, par M. Eugène Hucher, directeur du Musée archéologique du Mans, etc. 1re, 2e et 3e livraison. Le Mans, Monnoyer; Paris, A. Morel, 1865; 30 planches in-4.

Il aura 10 livraisons de 10 planches chacune. Prix : 20 fr. l'ouvrage complet.

Les Collections numismatiques de Luxeuil, par M. J. J. T. Boisselet. Besançon, Jacquin, 1865; in-8 de 26 pages.

Extrait des *Annales franc-comtoises*, juillet 1865.

Numismatique de la Lorraine allemande, par M. Louis Benoît. Nancy, Lepage, 1865; in-8 de 26 pages, avec planches.

Médailles et jetons des numismates décrits par Anthony Durand. Genève, 1865; in-4, avec planches.

Le Sceau des évêques de Noyon, communication faite au Comité archéologique de Noyon, par Arthur de Marsy, archiviste paléographe. Noyon et Paris, Dumoulin, 1865; in-8 de 12 pages.

Sigillographie de la ville d'Arras et de la cité, comprenant 34 planches avec Catalogue analytique, précédés d'un Essai sur les sceaux de la commune, par A. Guesnon, professeur au lycée impérial de Rennes. Arras, Topino; Paris, Durand, 1865; in-4 de XXXIX et 72 p.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Benvenuto Cellini, par A. de Lamartine. Paris, Lévy, 1865: gr. in-18 de 243 pag. Prix, 1 fr. *Collection Michel Lévy.*

Un Artiste du VIIe siècle. Eligius aurifaber, saint Éloi, patron des ouvriers en métaux, par A. de La Porte. Lille, Lefort; Paris, Mollie, 1866; in-8 de 142 pages, avec grav.

Hippolyte Flandrin. Sa vie et son œuvre, étude par Claudio Jannet, Marseille, Ve Olive, 1866; in-8 de 46 pages.

Notice sur la vie et sur les ouvrages de Jean-Charles Le Vasseur....

Voyez à la GRAVURE : Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean-Charles Le Vasseur....

Monanteuil, dessinateur et peintre, par M. Léon de La Sicotière. Caen, Le Blanc-Hardel, 1865; gr. in-8 de 34 pages

Extrait du 3e volume de la *Société des beaux-arts de Caen*.

Notice sur M. Théodore Nau, architecte diocésain, président d'honneur de la Société archéologique de Nantes, membre de l'Institut des provinces, etc., par M. Émile Gautier, secrétaire général de la Société archéologique de Nantes. Nantes, Charpentier, 1865; gr. in-8 de 30 pages.

Tirée à 50 exemplaires.

Extrait de la vie de F. Poilly, graveur.....

Voyez à la GRAVURE : Catalogue de l'œuvre de F. Poilly.....

Institut impérial de France. Notice historique sur la vie et les travaux de M. Quatremère de Quincy, par M. Guigniaut, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, lue dans la séance publique de cette académie le 5 août 1864. Paris, F. Didot, 1866; in-8 de 86 pages.

Le tombeau de Watteau à Nogent-sur-Marne. Notice historique sur la vie et la mort d'Antoine Watteau, sur l'érection et l'inauguration du monument élevé par souscription

Digitized by Google

en 1865, publié par les soins du conseil municipal [par M. Jules Cousin, bibliothécaire à la bibliothèque de l'arsenal]. Nogent, Evecque, 1865; in-8 de 68 pages, avec 2 gr.

Tiré à 300 exempl. sur papier vélin, 200 exempl. sur papier vergé fort, titre rouge, gravure avant la lettre, 50 exempl. sur grand papier de Hollande, titre rouge, gravure sur chine. Voir dans la *Chronique des arts* du 28 janvier 1866, pages 31-32, un article de M. Philippe Burty.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Annuaire photographique pour l'année 1866, par A. Davanne. 2e année. Paris, Gauthier-Villars, 1866; in-18 de 248 pages. Prix : 1 fr. 75 c.

Archéologie et photographie. Notice lue à l'Académie de Mâcon, le 24 novembre 1859, par le docteur Loydreau, membre de la Société d'histoire et d'archéologie de Châlons-sur-Saône. Beaune, Lambert, 1865; gr. in-8 de 11 pages.

Traité des insuccès en photographie, causes et remèdes, par V. Cordier, pharmacien-chimiste. Paris, Leiber, 1866; in-18 de III et 57 pages.

Encyclopédie photographique.

Trattato generale di fotografia, contenente..., dal dottore van Monckhoven. Traduzione fatta per cura di Carlo Antonini. Milano, Brigola, 1866; gr. in-8, con 200 disegni nel testo. Lire 10.

Note sur la planchette photographique de M. Auguste Chevalier, par M. C. Tronquoy, ingénieur civil. Paris, Bourdier, 1866; in-8 de 8 pages.

Impressions photographiques sur l'Angleterre, par M. de Capella, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Le Mans, Monnoyer, 1865; in-8 de 43 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts* de la Sarthe.

Études photographiques par Ildefonso Rousset, avec une Introduction et des notes par Louis Jourdan. Paris, Giroux, 1865; in-4 de 26 pages, avec 40 planches.

Galeria de pinturas del real Museo de Madrid: 1° Album de Murillo; 2° album de Velasquez; 3° album de divers peintres espagnols; 4° album de Raphaël; 5° album du Titien; 6° album de l'École italienne; 7° album des Écoles du Nord. Madrid, photographie de Laurent; Paris, Durand-Ruel, 1866: 152 pl. in-fol.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

L'Album photographique universel, journal bijou, paraissant tous les dimanches. 1re année. 1re livraison. 23 juillet 1865. Bordeaux, 1865; in-16 de 12 pages.

Un an, 18 francs.

L'Art, journal hebdomadaire, paraissant le jeudi. 1re année, n° 1, 2 novembre 1865. Paris, Lemerre, 1865; in-fol. de 8 pages à 3 col.

Paris, un an, 10 fr., départements, 12 fr.

Lille artiste. Beaux-arts, arts industriels. 1re année, n° 1, 1er janvier 1866. Lille, Degano, 1866; in-4 de 4 pages à 4 colonnes.

Paraît le dimanche. Lille, un an 10 fr.; Paris et départements, 12 fr.

Le Moniteur de l'archéologue et du collectionneur, paraissant le 10 et le 25 de chaque mois. 1re année, n° 1, 10 février 1866. Toulouse, Rives et Fages, 1866; in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Un an, 6 fr. 50 cent.

Revue archéologique du midi de la France, Recueil de notes, mémoires, documents relatifs aux monuments de l'histoire et des beaux-arts dans les pays de Langue d'Oc, paraissant par livraisons mensuelles illustrées de nombreux dessins. 1re année. n° 1, Janvier 1866. Toulouse, Rives et Fages, 1866; in-4 de 24 pages à 2 colonnes.

Une année, 15 et 16 francs.

PAUL CHÉRON.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS. AVRIL, MAI, JUIN 1866.

HUITIÈME ANNÉE. — TOME VINGTIÈME.

TEXTE.

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
Paul Mantz.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LA RENAISSANCE ET LES TEMPS MODERNES. — LIVRES MANUSCRITS ET IMPRIMÉS, RELIURES, MINIATURES, ÉVENTAILS, VERNIS DE MARTIN, DESSINS ET GRAVURES.....	5
Giuseppe Campori.....	NOUVEAUX DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES RELATIFS A LÉONARD DE VINCI.....	39
Alfred Darcel.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE. — ÉMAUX (suite), MINIATURES, MANUSCRITS ET TAPISSERIES.....	48
Philippe Burty.....	L'ŒUVRE DE M. MEISSONIER ET LES PHOTOGRAPHIES DE M. BINGHAM.....	78
De Mas-Latrie..... ..	DERNIER TESTAMENT DE BENOIT BORDONO.....	90
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL. Le Tribunal de commerce. — Le Palais de justice. — Le Palais des Tuileries. — Les églises de Saint-Augustin et de la Trinité. — La Bibliothèque impériale. — L'Opéra. — Le musée du Luxembourg.....	92

Digitized by Google

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Charles Blanc.....	FRANCISQUE DURET..	97
Charles Narrey....	VOYAGE D'ALBERT DURER DANS LES PAYS-BAS (suite et fin).....	119
Charles Blanc.....	GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE. — LIVRE III : PEINTURE (5e article).....	144
Louis Viardot..... ...	D'UNE DÉFINITION DE L'ART APPLIQUÉE A L'ART DE PEINDRE.....	161
François Lenormant.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LES ANTIQUES (1er article).....	166
De Mas-Latrie.....	LE TESTAMENT DE FRANÇOIS ZUCHATO LE MOSAÏSTE.	187
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL. — Bibliographie. — Expositions de MM. Gonaz et Hildebrandt.....	189

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Ed. et J. de Goncourt.....	DEBUCOURT.....	193
François Lenormant.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LES ANTIQUES (2e et dernier article).....	214
Émile Galichon....	QUELQUES MOTS A PROPOS D'UN PORTRAIT DE CORNEILLE - NICOLAS ANSLO, PAR REMBRANDT.....	234
Charles Blanc.....	GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE. — LIVRE III : PEINTURE (6e article).....	240
Léon Lagrange.....	PIERRE PUGET (6e article).....	255
Philippe Burty.....	LA SAINTE BIBLE, ÉDITÉE PAR LA MAISON MAME DE TOURS.....	272
Émile Galichon et de Mas-Latrie.....	IACOPO, GENTILE ET GIOVANNI BELLINI. — Documents inédits.....	281
	ANTOINE BENOIST, peintre et sculpteur en cire du roi Louis XIV. — Documents inédits.....	289
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL. — La galerie de la Présidence du Corps législatif et le musée du Luxembourg. — De quelques propositions soumises à l'Académie des beaux-arts. — Deux Expositions, projet par M. Pérignon, peintre. — La gravure en taille-douce : M. Bertinot. — La gravure à l'eau-forte : M. Maxime Lalanne.....	292

Digitized by Google

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Paul Mantz.....	ARTISTES CONTEMPORAINS. — M. HENRI LEYS.....	297
Armand Baschet	RECHERCHES ET DOCUMENTS D'ART ET D'HISTOIRE DANS LES ARCHIVES DE MANTOUE. — I. Documents inédits concernant la personne et les œuvres d'Andrea Mantegna (1er article).....	318
Léon Lagrange.....	PIERRE PUGET (7e article).....	340
Philippe Burty.....	EXPOSITION DES AMIS DES ARTS DE LYON.....	362
Charles Blanc.....	GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE. — LIVRE III. : PEINTURE (7e article).....	373
Émile Galichon.....	DE QUELQUES EAUX-FORTES ET DESSINS DE PAUL POTTER.....	390
Philippe Burty.....	JEAN FOUQUET. — LE LIVRE D'HEURES DE MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER.....	394
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL.— Exposition du cercle de l'Union artistique.....	398

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Armand Baschet...	PIERRE-PAUL RUBENS, PEINTRE DE VINCENT Ier DE GONZAGUE, DUC DE MANTOUE (1600-1608); son séjour en Italie et son premier voyage en Espagne, d'après ses lettres et autres documents, tous inédits (1er article).....	401
Vallet de Viriville.....	NOTICE SUR QUELQUES MANUSCRITS PRÉCIEUX SOUS LE RAPPORT DE L'ART (XVe siècle). Manuscrit offert par Talbot à la reine Marguerite d'Anjou, femme de Henri VI, roi d'Angleterre. — Le Bréviaire de Salisbury, ayant appartenu à Jean, duc de Bedford.....	453
Philippe Burty.....	LES EAUX-FORTES DE M. HENRY LEYS.....	467
Armand Baschet.....	RECHERCHES DE DOCUMENTS D'ART ET D'HISTOIRE DANS LES ARCHIVES DE MANTOUE. Documents inédits concernant la personne et les œuvres d'Andrea Mantegna (2e et dernier article).....	478
Charles Clément.....	QUELQUES COMPOSITIONS DE GÉRICAULT REPRODUITES EN FAC-SIMILE.....	492
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL. — L'École des beaux-arts.....	493

Digitized by Google

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Charles. Blanc.....	SALON DE 1866 (1er article).....	497
Charles Clément.....	CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE GÉRICAULT (1er article).....	521
James Weale.....	GÉRARD DAVID. I. — Sa vie et ses œuvres authentiques.....	542
Philippe Burty.....	EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE BORDEAUX.....	558
S. Wilson.....	CORRESPONDACE DE LONDRES.....	567
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL. — EXPOSITION.....	573
Paul Chéron.....	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1866.....	578

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Encadrement de page, d'après un dessin de Bernard Toro, de la collection de M. le marquis de Chennevières. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Hotelin. 5

Miniature de Jean Fouquet, de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 8

Portrait du cardinal Sanguin, d'après une miniature de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot. Dessin de M. Gaucherel, gravure de M. Boëtzel..... 9

Reliure de Geoffroy Tory, de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot. Dessin de M. Carle Delange, gravure de M. Régnier fils..... 13

Reliure de Grolier, de la collection de M. Dutuit. Dessin de M. Carle Delange, gravure de M. Boëtzel..... 14

Reliure de Henri II, de la collection de M. le marquis de Ganay. Dessin et gravure par les mêmes..... 16

Reliure de Canevari, de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot. Dessin et gravure par les mêmes..... 17

Éventail de Boucher, de la collection de M. Piogey. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 29

Digitized by Google

Pages.

Deux dessins de Nicoletto, de Modène, de la collection de M. de Nolivos. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 33
Cadre de miroir en bois sculpté (XVIe siècle), de la collection de M. Demachy. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Hotelin..... 37
Émail en ronde bosse, par Léonard Limousin, de la collection du prince Czartoryski. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Guillaume..... 51
Émail italien, de la collection de M. Gatteaux. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 60
Page d'un évangéliaire de Luxeuil (XIe siècle), de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot. Dessin de M. Delange, gravure de M. Boëtzel..... 63
Page d'un psautier de Bonne de Luxembourg (XIVe siècle), de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot. Dessin de M. Carle Delange, gravure de M. Boëtzel..... 66
Encadrement d'une page de grandes Heures du XVe siècle, de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot. Dessin de M. Carle Delange, gravure de M. Boëtzel..... 69
Trois marques de fabriques de tapisseries..... 75
Polichinelle. Gravure de M. Meissonier ; gravure tirée hors texte..... 84

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Encadrement italien du XVIe siècle, dessiné par M. Albert, gravé par M. Protat.. 97
Le Danseur napolitain, bronze de Duret, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume..... 101
Portrait de Francisque Duret, gravé, d'après un dessin de M. A. Cot, par M. La Guillermie. Gravure tirée hors texte..... 106
Richel; marbre de Duret, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume..... 117
Victoire, sculpture de Duret, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain.... 118
Sainte Véronique, d'après une estampe d'Albert Dürer. Dessin de M. Schloesser, gravure de M. Sotain..... 119
Pommeau d'épée de Maximilien, par Albert Dürer..... 143
Étude pour l'Apollon du Parnasse, par Raphaël. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 152
Étude de Raphaël pour la Vierge de François Ier. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Marais..... 156
La Vierge dite de François Ier (musée du Louvre). Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Hotelin..... 157
Étude pour un saint Michel, de Filippo Lippi, de la collection de M. Émile Galichon. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 158
Vénus, bronze étrusque, de la collection de M. Oppermann. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 166
Bacchus et Ariadne, marbre antique, de la collection de M. de Nolivos. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Guillaume..... 168
Hercule combattant, bronze grec primitif, de la collection de M. Oppermann. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Boëtzel..... 172

Digitized by Google

Pages.

Vénus, bronze grec, de la collection de M. Charvet. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 175
Vénus-Proserpine, terre cuite antique, de la collection de Mme la vicomtesse de Janzé. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 185

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Encadrement du XVIIIe siècle, tiré d'une reliure de Marie-Antoinette. Dessin de M. Delange, gravure de MM. Hotelin et Hurel..... 193
Vase de Nicosthène, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain..... 214
Vase en verre antique, de la collection de M. Charvet. Dessin de M. Delange, gravure de M. Midderigh..... 228
Bacchus, peinture antique de la collection de M. Delange. Dessin de M. Bocourt, gravé par M. Sotain..... 232
Vieille femme endormie, *fac-simile* d'une eau-forte de Rembrandt..... 234
Portrait de Corneille-Nicolas Anslo, *fac-simile* d'un dessin de la collection de M. Émile Galichon. Gravure de M. Baudran. Gravure tirée hors texte..... 236
Croquis de l'eau-forte de Rembrandt représentant Corneille-Nicolas Anslo. Dessin de M. Feyen Perrin, gravure de M. Boëtzel..... 237
Tête d'homme âgé, *fac-simile* d'une eau-forte de Rembrandt..... 239
Pensée de Rembrandt pour les pèlerins d'Emmaüs. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh..... 253
Composition de la Sainte Bible, par M. Gustave Doré. Gravure tirée hors texte. 278
Vierge du Bellin, de la collection de M. Mündler, gravée par M. Gaillard. Gravure tirée hors texte..... 286

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Entête tiré d'un tableau de M. Leys : Marguerite d'Autriche recevant le serment des arquebusiers d'Anvers. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.... 297
Les Catholiques. Tableau de M. Leys, gravé par M. Danse. Gravure tirée hors texte..... 302
La Promenade hors des murs. Tableau de M. Leys, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Hotelin-Hurel..... 305
Albert Dürer à Anvers. Tableau de M. Leys, dessiné par M. Schlœsser, gravé par M. Pannemaker..... 307
Luther, enfant, chantant des hymnes dans les rues d'Eisenach. Tableau de M. Leys, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Boëtzel..... 309
Groupe tiré des Trentaines de Bertal de Haze, par M. Leys. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh..... 317
Bacchus. Composition de Mantègne, gravée par Mocetto. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh..... 318

Digitized by Google

Pages.
La maison de Pierre Puget, dessinée par M. Pascal Coste, architecte. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 340
Plan d'une place royale, par Pierre Puget. Dessin de M. Delange, dessin de M. Midderigh..... 341
Alexandre et Diogène. *Fac-simile* d'un croquis de Puget, par M. Bocourt..... 361
Nielle italien..... 373
Rose chromatique..... 378
Six bois pour expliquer les rapports des couleurs complémentaires..... 384
La Fileuse. *Fac-simile* d'une eau-forte de Thomas Wyck, dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 390
Le Vacher. Eau-forte de Paul Potter. Gravure tirée hors texte..... 390
Deux porcs, dessinés en *fac-simile* par M. Bocourt, d'après un dessin de Paul Potter, de la collection du Louvre. Gravure de M. Sotain..... 393

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Tête de page, formée d'une ronde tirée d'un tableau de Pierre-Paul Rubens. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 401
Armoiries de Pierre-Paul Rubens. Dessin et gravure par les mêmes..... 452
Miniature tirée des Miracles de la Vierge, manuscrit de Soissons..... 453
Encadrement de la première page du Bréviaire de Salisbury, ayant appartenu à Jean, duc de Bedford. Dessin de M. Delange, gravure de M. Durand..... 461
Blason de Bedford uni à celui de Luxembourg. Dessin de M. Delange, gravure de M. Midderigh..... 466
Les Archers, eau-forte de M. Leys. Gravure tirée hors texte..... 470
Saint Longin, figure tirée d'une estampe d'Andrea Mantegna. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Guillaume..... 478
Vierge, par Andrea Mantegna. Dessin de la collection du musée Britannique, reproduit par M. Durand. Gravure tirée hors texte..... 482
Un monument à Virgile, par Andrea Mantegna. Dessin de la collection de M. His de la Salle, gravé par M. Léon Gaucherel. Gravure tirée hors texte..... 486
Triton combattant, figure tirée d'une estampe d'Andrea Mantegna. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 491

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Cadre italien en fer damasquiné d'or, XVIe siècle. Dessin de M. Delange, gravure de M. Boëtzel. (Collection de M. le comte d'Armaillé.)..... 497
L'Idylle, tableau de M. Émile Lévy, dessiné par lui-même et reproduit par le procédé héliographique de M. Durand. Gravure tirée hors texte..... 506
La Poésie, tableau de M. Gigoux, dessiné par lui-même et reproduit par le procédé héliographique de M. Durand. Gravure tirée hors texte..... 508

Digitized by Google

Pages.

Fantaisie, tableau de M. Puvis de Chavannes, dessiné par lui-même et gravé par le procédé héliographique de M. Durand. Gravure tirée hors texte..... 510

L'arrivée de Sarah chez Tobie, tableau de M. Lehmann, dessiné par lui-même et reproduit par le procédé héliographique de M. Durand. Gravure tirée hors texte..... 512

Saints anges, tableau de M. Cambon, dessiné par lui-même et gravé par M. Guillaume..... 515

Ces cinq gravures représentent des tableaux exposés au Salon.

Portraits de Gérard David, d'après un dessin du musée d'Arras. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 542

La Vierge et l'Enfant Jésus entouré d'anges et de saintes, par Gérard David. Tableau du musée de Rouen..... 549

Saint Antoine, reproduction d'une gravure de Martin Schougauer..... 553

Une partie de campagne. Éventail à l'aquarelle, par M. Edmond Morin. Dessin de M. E. Morin, gravure de M. Gillot..... 563

FIN DU TOME VINGTIÈME.

Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google